mit seinem Herzblut geschaffen. So kommt es, daß wirkliche Kunst kaum erkannt wird. Sie hat ihren Boden nicht im Volke, wird nicht geschätzt wie das Kind aus dem Volke, sondern wird nur betrachtet wie das Mädchen aus der Fremde, nur von wenigen erkannt.

Das trifft in gleicher Weise für die kirchliche Kunst wie für die profane zu, wie ja auch grundsätzlich beide Kunstrichtungen die gleiche Wurzel haben. Wenn heute wie gestern mit viel Bedauern über die häufige Minderwertigkeit kirchlicher Kleinkunst, Devotionalien, Stickereien, geklagt wird, so dürfte das Verschulden nicht immer und allein auf der Seite der Verfertiger liegen. Würde das gläubige Volk aus natürlichem Empfinden für Gutes und wahrhaft Schönes auch auf kirchlichem Kunstgebiete stets seine Ansprüche stellen, so würde die Künstlerschaft befreit aufatmen, weil ihr lohnende Beschäftigung winkt.

Wieviel Erziehungsarbeit muß noch geleistet werden, um auch in dem einfachen Manne aus dem Volke die Freude und den Genuß am Kunstwerke als etwas Köstlichem zu wecken! Wieviel Führer müssen noch erstehen, um diese Erziehungsarbeit am Volke zu leisten! Wie sorgsam muß noch heute der Nährboden für alle gesunde Kunstbetätigung gepflegt werden: Familiensinn, Heimatliebe, Vätersitte, Väterglauben und Väterart!

Dieser allgemeine Rückblick mußte getan werden, um den Boden für die Betrachtung der Gegenwartskunst zu finden.

In unserer Zeit hat sich die Erkenntnis befestigt, daß nur der Künstler Kunstwerke schaffen kann und schaffen sollte. Es hat sich die Überzeugung Bahn gebrochen, daß das wahre Kunstwerk zeitlos ist, daß es in sich besteht, wenn auch die Umgebung, in der es steht, von weitgehendstem Einfluß auf seine Wirkung sein kann.

Wir wissen, daß das modernste Kunstwerk religiösen Inhalts in einem mittelalterlichen Dom stehen kann, nur muß es ein wirkliches Kunstwerk sein, der Künstler muß dem toten Material durch seine Schöpferkraft Inhalt und Form gegeben haben. Es ist hier in nichts anders wie in allen Zeiten großer Kunst, wo in den mittelalterlichen Dom das Barock und Rokoko, immer im Stil, der Sprache der Zeit, Kunstwerke eingebaut haben, die keinerlei Fremdkörper bilden, zusammenklingen mit den mittelalterlichen Kunstwerken, weil selbst in sich geschlossene Kunst. Wir erinnern uns der Zeit vergangener Jahrzehnte, wo man glaubte, daß nur das Mitelalter in der religiösen Kunst Geltung haben dürfte, wo mittelalterliche Kirchen von Barock- und Rokokoeinrichtungen „gesäubert" wurden und romanisierende oder gotisierende

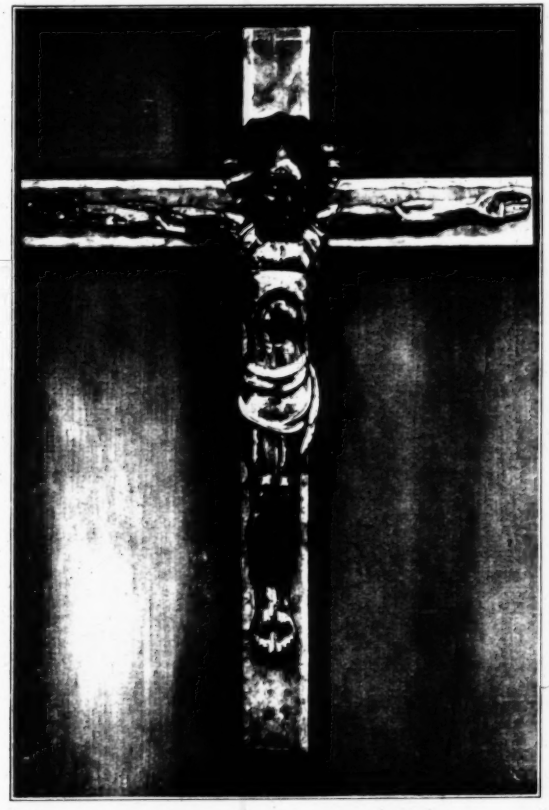
Stücke an deren Stelle traten. Wieviel unersetzlich Wertvolles dabei zugrunde gegangen ist, weiß nur der Kenner zu schätzen.

Was bestimmt in unserer Zeit den Stil, den Ausdruck des Kunstwerkes, vornehmlich des dem christlichen Kultus dienenden? Die Idee, das Material, die Ausführung! Gilt diese allgemein für alle Kunst-

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Kunstschmiede- und Treibarbeiten (Bild 2)

gattungen, so bedürfen doch die Werke der Architektur in bezug hierauf einer besonderen Erwähnung. Unsere Kirchenbauten waren in vergangenen Jahrhunderten in den Raumausdehnungen abhängig von den zu diesen Zeiten bekannten Baumaterialien. Die mittelalterlichen Kirchenbauten sind kaum über 12 m Mittelschiffspannweite hinausgegangen, weil man nicht wagte, Gewölbe in Ziegel über diese Weite hinaus zu

spannen. Erst die Renaissance wagte sich an die großen Kuppelbauten, deren kühne Konstruktion wir noch heute bewundern. In unserer Zeit sind uns im Beton und Eisenbeton, im Eisen und den Leichtgewölbekonstruktionen Mittel gegeben, mit denen es möglich ist, Bauten von räumlich großer Wirkung ohne Anhäufung von toten Materialien er-



Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Kunstschmiede- und Treibarbeiten (Bild 3)

stehen zu lassen, die dazu noch den Vorteil relativer Billigkeit haben. Wir fordern heute übersichtliche Kirchenräume mit guten Raumwirkungen, deren Steigerung der Altarraum sein soll, Kirchen, die erhebend und weihevoll sein sollen. Für die äußere Gestaltung des Gotteshauses, die Stellung des Turmes, die Gruppierung der Baumassen von Kirche, Sakristei, Pfarrhaus- und Gemeindebauten bleiben die bekannten Forderungen bestehen: Einpassung in das Dorf- und Landschaftsbild bei

der Landkirche, in das Stadtbild bei der Stadtkirche, dabei der Notwendigkeit Rechnung tragend, daß die äußere Erscheinung die klare und logische Entwicklung des inneren Wesens sein muß.

Die Frage der Bedeckung, ob Flach-, ob Winkeldach, ist nicht von der Bedeutung, die man ihr häufig beimißt, und darf auf dem Gebiete kirchlicher Baukunst nicht verwirrend wirken. Nicht allein und darum ist ein solches Bauwerk zeitgemäß, weil es mit einem Flachdach abgedeckt ist, sondern weil es bei Befriedigung aller Ansprüche nach Zweckbestimmung und Dauerhaftigkeit zugleich den höchst gesteigerten Ausdruck als Kultstätte, als Wohnung des Allerhöchsten, darstellt. Dieses festzustellen erscheint heute besonders wichtig, um nicht eine falsch verstandene „Moderne" aufkommen zu lassen, um der Gefahr vorzubeugen, daß nicht Kirchenbauten erstehen, die im Innern und Äußern zeitgemäß aufgeputzt erscheinen, aber die Seele vermissen lassen, vielleicht eine gute rein handwerklich technische, aber keine künstlerische Leistung darstellen.

Was hier von der Architektur gesagt wird, gilt in ganz gleichem Sinne von den Schwesterkünsten, der Plastik und Malerei. Wie oft würde eine einfache Tönung der Innenräume, welche in großen Farbwerten die Räume zusammenfaßt, vorteilhafter wirken als eine wohl gut gemeinte, aber das Auge jedes geschmacklich Gebildeten verletzende Malerei, auch wenn sie unter der Marke „Modern" geht, aber eine falsch verstandene Moderne ist.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen erhebt sich die Frage: Welche Forderungen können heute billigerweise gegenüber dem Kunstwerk in bezug auf künstlerischen Inhalt und technische Ausführung erhoben werden?

Es ist festzustellen, daß höchste Ansprüche dieser Art gestellt werden können ohne jede Nachgiebigkeit an Minderwertigkeit, wenn immer nur Künstler herangezogen werden, die solchen Ansprüchen genügen können. Wie überall im Leben auf wichtigen Gebieten der Kultur Führer sein müssen, so auch auf dem Gebiete der christlichen Kunst. Hier müssen es Kleriker und Künstler sein, die dem christlichen Volke, in kluger Beratung mit ihm, die Wege weisen. Das gläubige Volk wird gerne Gefolgschaft leisten, wenn es das sichere Gefühl hat, gut geführt zu werden.

Dem Kleriker erwächst damit die schöne, aber schwere Aufgabe, sich das Rüstzeug des Führers auf diesem Gebiete verschaffen zu müssen. Er wird es nur in Verbindung mit dem Künstler tun wollen. Eines aber muß er mitbringen: den Sinn für das Schöne, die Begeisterung für echte und wahre Kunst, die Gabe: das Seelische im Kunstwerk herausfühlen und den Absichten des Künstlers sich anpassen zu können.

Zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler wird sich ein Vertrauensverhältnis entwickeln, beide schaffen an der gestellten Aufgabe. Zunächst bedenkend und überlegend. Ist aber Klarheit geschaffen, das Programm, die Komposition im Rahmen festgelegt, dann wird der Auftraggeber die Ausführung des Werkes vertrauensvoll in die Hände des

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Modellieren und Bildhauen (Bild 4)

Künstlers legen. Wenn wir von Michelangelo wissen, daß er täglich mit sich rang, um noch Vollendeteres zu schaffen, so wird, wie ehedem, auch der Künstler unserer Tage alle Kräfte zusammennehmen, um das Beste zu schaffen, was er vermag.

Wo aber bilden wir die Künstler, die Kunsthandwerker, welche diesen Aufgaben gerecht werden können?

In früheren Jahrhunderten waren es die Meister der Kunst, die in ihren Werkstätten die Jünger heranzogen und bildeten. Heute sind es, neben den Meisterwerkstätten, vornehmlich die Kunst- und Handwerkerschulen, in

denen die Ausbildung junger talentierter Leute gepflegt wird, die der angewandten Kunst und dem Kunsthandwerk dienen wollen. Diese Schulen stellen eine Ergänzung und Erweiterung der Meisterwerkstätten dar. In der Durchführung des Grundsatzes, daß jeder Jünger der Kunst und des Kunstgewerbes zunächst in seinem besonderen Fachgebiete ausgebildet werden muß, daß die in ihm schlummernden Neigungen und Talente geweckt werden müssen, also künstlerische Allgemeinbildung, ehe er sich Sondergebieten, wie dem der religiösen Kunst, zuwenden kann, sehen wir eine der Hauptaufgaben der Kunst- und Handwerkerschulen. Es muß dabei wohl beachtet werden, daß handwerkliches Können die Grundlage jeder Ausbildung sein sollte. Deshalb laufen an diesen Schulen neben den Entwurfsklassen die Werkstätten, ja sie bilden das Rückgrat dieser Anstalten. Dabei darf wiederum nicht vergessen werden, daß das rein Handwerkliche, die Technik des Handwerks, das Ideeliche, das Seelische des Kunstwerkes nicht ersticken darf. Was nutzt die virtuos durchgeführte Behandlung einer Figur in Holz oder Stein, bei der alle anatomischen Belange bis ins kleinste Detail berücksichtigt wurden, wenn das Werk ohne Seele ist, wenn der Verfertiger nicht verstand, ihm Leben einzuhauchen, Leben, das den Beschauer erschüttert, begeistert, ergreift! Wie technisch unbeholfen ist oft eine Plastik des Mittelalters, vielleicht von ungeübter Hand gefertigt, und wie gelang es doch dem Verfertiger, sein kindliches Gemüt, seinen Glauben und sein Hoffen hineinzuschnitzen oder zu meißeln!

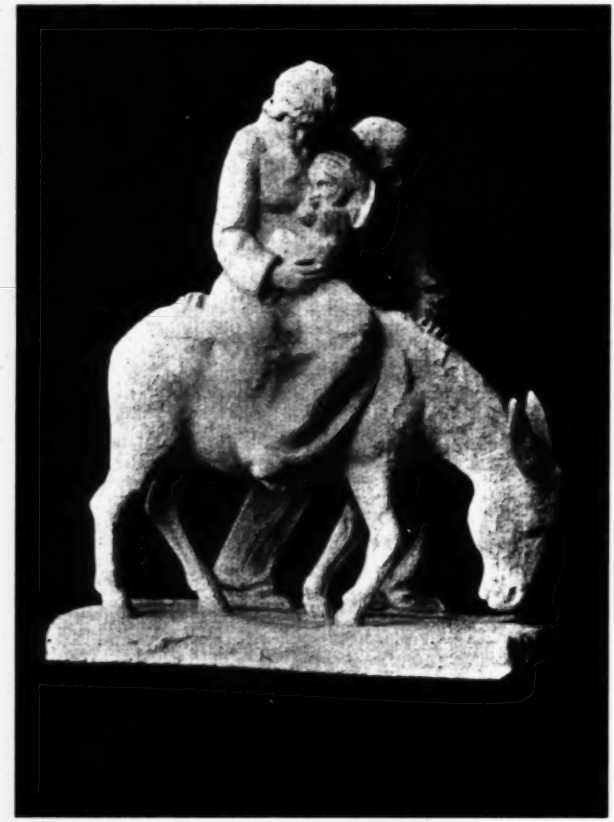
Diese Erziehung zum Schöpferischen ist vornehmste Aufgabe der Schulen, hohe Aufgabe des Lehrers, der selbst Künstler sein muß, ein Künstler, zu dem der Schüler aufblicken kann. Alte Techniken, Emaille, Gießtechniken, Techniken der Monumentalmalereien, Webetechniken, die im Strudel unserer Zeit unterzugehen drohen, finden an den Schulen eine neue Heimat. Hier können in den Werkstätten Versuche gemacht werden, zu denen die Betriebe der Praxis keine Zeit finden, die aber die Arbeit der Praxis befruchten können. So gabelt sich das Aufgabengebiet der Schulen nach zwei Richtungen, die letzten Endes wieder zu gemeinsamem Ziele zusammenkommen: einmal Ausbildung künstlerisch veranlagter junger Menschen zu Kunsthandwerkern, Künstlern ihres Faches, zum anderen werkliche Ausbildung von Handwerkern zu Qualitätsarbeitern, die imstande sind, Entwürfe in die Praxis umzusetzen, auch wenn sie höchste Anforderungen an die Ausführenden stellen. Das Hand-in-Hand-Arbeiten zwischen Entwurfsklassen und Werkstätten macht diese Schulen wertvoll. Die Werkstätten sind Hauptbestandteile, ohne diese sind moderne Kunst- und Handwerkerschulen nicht zu denken.

Wie können nun diese Schulen der christlichen Kunst dienen? In Wechselwirkung sollte sich das Verhältnis zwischen ihnen und den Auftraggebern gestalten. Hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß diese Schulen wohl imstande sind, Pflanzstätten christlicher Kunst zu sein, so wird es Aufgabe der Hüter der christlichen Kunst, der Kleriker, des

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätte für Modellieren und Bildhauen (Bild 5)

christlichen Volkes sein müssen, diese Schulen zu unterstützen und entsprechend ihren hohen Zielen zu werten. Mit der Wertung der Kunst und ihrer Schulen kommt von selbst die Wertung und Anerkennung der Künstler, der Kunsthandwerker und der tüchtigen Handwerker, die auf dem Gebiete der christlichen Kunst schaffen. Anerkennung dieser Schulen als Pflanzstätten christlicher Kunst verpflichtet diese Schulen, das Beste herzugeben, verpflichtet sie, wirklich Gutes zu schaffen, verpflichtet andererseits den Klerus und das gläubige Volk, nur Bestes zu verlangen

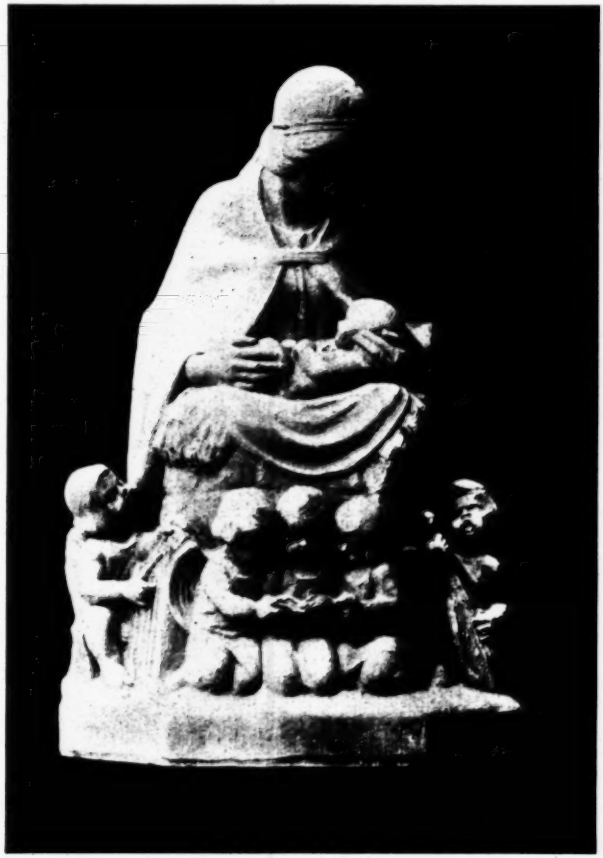
und das gegebene Gute entsprechend zu bewerten. Billiges Massenerzeugnis darf nicht gleichgewertet werden mit dem guten Originalstück. Auch das Massenerzeugnis muß vom Künstler im Urstück gefertigt sein, seine Vervielfältigung sollte unter seiner dauernden Kontrolle stehen.



Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Modellieren und Bildhauen (Bild 7)

Mit der Wertschätzung dieser Schulen von seiten des Klerus allein darf es nicht sein Bewenden haben. Wertvolle Anregung für das Gegenständliche des Unterrichts kann aus den Reihen kunstverständiger Kleriker kommen. Die Liturgie muß als Quelle für das Ideeliche in der religiösen Kunstbetätigung angesehen werden, ihr Vermittler für den Jünger der christlichen Kunst ist der Geistliche. Atelierbesuche werden

dazu führen, daß junge aufstrebende Talente dem Geistlichen bekannt werden, die für die christliche Kunstbewegung zu gewinnen sind. Keine unserer deutschen Kunstgewerbeschulen bewegt sich heute in ausgetretenen Bahnen einer Kunstbetätigung vergangener Jahrzehnte, das Wehen der Zeit ist in ihren Entwurfsklassen und Werkstätten zu spüren. Es



Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätten für Modellieren und Bildhauen (Bild 8)

wird auch der junge künftige Kleriker reichen Gewinn haben, wenn er mit Verständnis und warmem Herzen für die neue christliche Kunst die Ausbildungswerkstätten und die Ateliers der Künstler aufsucht.

Nur wenige Schulen in Deutschland haben heute ausgesprochene Abteilungen für christliche Kunst.

Aus der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Trier, die seit einigen Jahren sich bemüht, nach der Seite der christlichen Kunst hin auszubauen, seien durch Wiedergabe von Abbildungen ihrer Werkstättenerzeugnisse einige Ergänzungen zu vorstehenden Ausführungen gebracht. Es ist Grundsatz im Unterricht, daß die Architektur und der in dieser Kunst besonders zum Ausdruck kommende gestaltende und formende Gedanke alle Äußerungen der übrigen Künste beherrschen muß. Hiernach sind die Bilder zu werten.

In der Werkstätte für Kunstschmiedearbeiten, Leiter: Fachlehrer Koch, wurde das Taufkapellengitter (Bild 1) ausgeführt. Die Taufszene, Christus am Jordan, Johannes taufend, der Heilige Geist in Gestalt einer Taube in den Wolken schwebend, alles in die Technik des Schmiedeeisens formal umgesetzt, ohne in unangebrachten Naturalismus zu verfallen. Das ganze Stück farbig behandelt. Entwurf: Schüler Heinrich, Ausführung: Schüler der Werkstätte.

Der Lettner einer Klosterkirche in Schmiedeeisen, in der Klasse Professor Uhde entworfen, in der Bildhauerwerkstätte, soweit wie figürlich, modelliert, in der Kunstschmiede- und Metalltreibklasse ausgeführt, ist eine Kunstschmiedearbeit im Stilcharakter unserer Zeit. Der Entwurf zeigt rechts und links eines zweiflügeligen Portals je fünf Apostel, das Portal selbst Petrus und Paulus, Christus am Kreuze, das Figurenwerk in schmiedbarer Bronze erstellt (Bilder 2 und 3). Apostel Petrus und Paulus. Teilstücke aus einem Lettner in Bronze-Treibarbeit. Verfertiger: Apostel Petrus: Schüler Gabriel Jennet (Trier), Apostel Paulus: Schüler Alfred Heinrich (Trier), Kruzifix: Bekrönung des Lettners in Bronze-Treibarbeit: Verfertiger: Schüler Hans Zimmer (Trier/Conz).

Die Bildhauer- und Modellierwerkstätte, Leitung Professor van der Velde unter Mitarbeit von Bildhauer Hamm, zeigt uns das Modell einer Madonna mit dem Kinde, das in Majolika ausgeführt ist (Bild 4), eine in Lebensgröße ausgeführte Madonna, die der Ausführung in Holz harrt (Bild 5). Eine Station (Bild 6), Ausführung in Majolika, wie eine Flucht nach Ägypten, Bild 7, von dem talentierten Meisterschüler Trierweiler erstellt, welcher die sämtlichen bisher genannten Bildhauerarbeiten schuf.

Eine liebliche Mariengruppe, Mutter und Kind, umgeben von musizierenden Engeln, an gute italienische Stücke erinnernd, doch wiederum uns ganz deutsch, weihnachtlich anmutend, ist die Arbeit eines früheren Schülers: Metzen, der jetzt in der Eifel selbständig tätig ist. Das Stück wurde in Speicher (Eifel) in Ton gebrannt und steht in dieser Vervielfältigung unter manchem Weihnachtsbaum. Bild 8.

Die Malerabteilung, unter Leitung von Professor Trümper, bringt Arbeiten eines talentvollen Meisterschülers, des Malers Frank. Es sind Entwürfe zu Glasmalereien, die, in ihrer erzählenden Gestaltung, an gute mittelalterliche Darstellungen erinnernd, kompositionell geschlossene Darstellungen bringen. Bilder 9, 10.

Kunstgewerbeschule Trier
Werkstätte für Malerei und Graphik (Bild 9 und 10)

Nur wenige Arbeiten aus einigen Abteilungen der Schule konnten hier im Bilde gezeigt werden.

Die Ausstellung, welche die Tagung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst begleitet, wird die Originale zeigen und so diese Ausführungen ergänzen.

Wenn die diesjährige Tagung der Gesellschaft neben ihren vielen Aufgaben zur Förderung der christlichen Kunst und der Künstler sich auch der Ausbildungsstätten der Künstler und Kunsthandwerker annehmen wird, so geschieht es zum Nutzen beider Teile. Dienen doch beide der schönen und erhabenen Aufgabe, der christlichen Kunst durch ihre Werke wiederum wie ehemals eine bevorzugte Stelle im Heiligtum zuzuweisen, auf daß sie diene zur Erbauung der Gläubigen, zur Mitverkünderin der Größe und Erhabenheit Gottes, dem Urquell alles wahrhaft Schönen.

DIE MITTELALTERLICHE UND NEUERE KUNST IN TRIER UND IM TRIERISCHEN GEBIET NACH IHREN EINFLUSSQUELLEN[1]

Von Dr. Nikolaus Irsch, Studienrat und Dozent am Bischöfl. Priesterseminar, Trier

Die vorliegende Abhandlung überblickt die bildende Kunst in Trier und in seiner weiteren Umgebung; letztere umfaßt auch die südwestliche Eifel, den Hochwald, die Täler der unteren und mittleren Saar und der Blies: ein Gebiet, das sich im großen und ganzen mit dem Regierungsbezirk Trier einschließlich des sogenannten Saarbeckens deckt. Geschichtlich erwuchs dieses Gebiet aus dem Oberstift des Kurfürstentums Trier, aus der Grafschaft Saarbrücken und aus kleineren oder größeren Splittergebieten.

Die Kunstübung geschichtlich verschiedener Gebietsteile in den Rahmen eines Aufsatzes zu fassen, ist in diesem Falle erlaubt. Es könnte freilich scheinen, auch der dem Rheine näherliegende Teil des Kurstaates müsse einbezogen werden, anderseits sei das durch die Hochwaldbarriere von Trier getrennte Saar- und Bliesbecken auszuschließen; endlich dürfe man frühere Teile der Grafschaft Luxemburg nicht mit Trier zusammenschmelzen. Aber die Einbeziehung von Saar und Blies rechtfertigt sich für das Mittelalter dadurch, daß Trier diese Täler künstlerisch in seinen Bann zieht; in der Neuzeit steht die Saarbrücker Gegend wie Trier vor ein und derselben Hauptfrage, nämlich vor dem Dilemma zwischen deutscher oder französischer Kunst; und sie trifft hierin, wie wir sehen werden, ein und dieselbe Entscheidung. Das trierische Unterstift von dem Oberstift zu trennen, ist für die Darstellung mittelalterlicher Kunst eine Notwendigkeit: durch die mächtige Verkehrsader des Rheins dringen in jenes die kölnischen Einflüsse, es herrschen also ganz andere und weniger klare Verhältnisse wie im unmittelbaren Bereich der Metropole Trier. Nach Ablauf des

[1] Bei dem weiten Umfang seines Stoffes mußte dieser Aufsatz auf ausreichende Illustrierung verzichten. Die beigegebenen Abbildungen wurden von folgenden Stellen in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt: Stadtbibliothek Trier, Städt. Verkehrsamt Trier, Buchdruckerei Lintz (Trier), Klinkhardt & Biermann (Leipzig), vor allem Dr. Benno Filser (Augsburg). — Mitteilung von Urkunden- und sonstigem Quellenmaterial war bei dem geringen verfügbaren Raume unmöglich.

Mittelalters allerdings, wo die territoriale Macht breiter und tiefer in alle Kulturverhältnisse eingreift, wachsen Koblenz und Trier mit weit stärkerer Gewalt als früher zusammen. Auf diese Strecke unserer Darstellung hin ist die Beschränkung aufs Oberstift innerlich daher nur zum Teil berechtigt. Früher luxemburgische Teile in der Nähe Triers empfinden auch in der Neuzeit noch dessen Einfluß; fürs Mittelalter dürfen und müssen wir sogar das Gebiet des jetzigen Großherzogtums Luxemburg, das auf seine staatliche und kulturelle Unabhängigkeit mit Recht so viel hält, in unsere Darstellung mit einbeziehen.

Wenn über einen großen Teil des zu überblickenden Landes schon ausgezeichnete Inventare vorliegen, und wenn man die noch nicht inventarisierten Orte aus eigener Anschauung kennenlernen konnte, dann liegt die Versuchung sehr nahe, mit langen Aufzählungen die Zeilen zu füllen. Denn die künstlerische Entwicklung erschließt sich nicht durch N a m e n , sondern nur dann, wenn die verwandten Erscheinungen zusammengefaßt, nach ihren Wesenszügen geklärt und a u s i h r e n G r ü n d e n h e r g e l e i t e t w e r d e n.

Kunstgeschichte hat, weil sie eben Geschichte ist, ihren edelsten wissenschaftlichen Zweck in der ursächlichen Erklärung des künstlerischen Geschehens. Des letzteren nächste Ursache ist ein Wechsel im allgemeinen Lebensgefühl, auf dem Sondergebiet der kirchlichen Kunst auch eine neue seelische Einstellung zu den objektiv unveränderlichen religiösen Dingen. Dieses Lebensgefühl einer jeden Zeit könnte an und für sich künstlerische Ausdrucksformen verschiedener Art finden: jeder Zeitstil hat Schulen und Schattierungen. Sie sind aus den psychologischen Eigentümlichkeiten des Volksstammes und aus künstlerischen Traditionen der Gegend bestimmt. Daß aber tatsächlich diese oder jene Richtung des Stiles angenommen wird, dafür sind zugleich äußere Gründe maßgebend: wirtschaftliche Zustände, Handelsverbindungen und Zugehörigkeit zu einem Staate, letzteres von etwa 1500 an bekanntlich mit immer steigender Kraft. Insofern ist auch die wirtschaftliche und die politische Geschichte ein Quellgebiet der Geschichte der Kunst.

An stammespsychologischen Eigenschaften bringt die B e v ö l k e r u n g des trierischen Gebietes eine traditionsverankerte Schwere mit, die sich dem Neuen nicht verschließt, Altes aber mit Zähigkeit beibehält. Für Mischformen zwischen früherer und Zeitkunst ist daher hier stets ein fruchtbarer Boden. Gestärkt wird dieses Beharren durch die Eigenart ihres religiösen und politischen M i t t e l p u n k t e s , der Stadt Trier. Die alte Augusta Trevirorum hörte nie auf, ihre Würde als älteste deutsche Stadt und als Sitz römischer Kaiser zu betonen. Als Metropo-

litansitz für die oberlothringische Kirchenprovinz mit den bis in die Neuzeit deutschen Suffraganbistümern Metz, Toul und Verdun war sie kirchenpolitisch von weitreichender Macht. Ihr Reichtum an musterbietenden Kunstwerken der Antike war früher größer als jetzt, und diese Reste waren durch Geschichte und Legende auch mit religiösem Nimbus

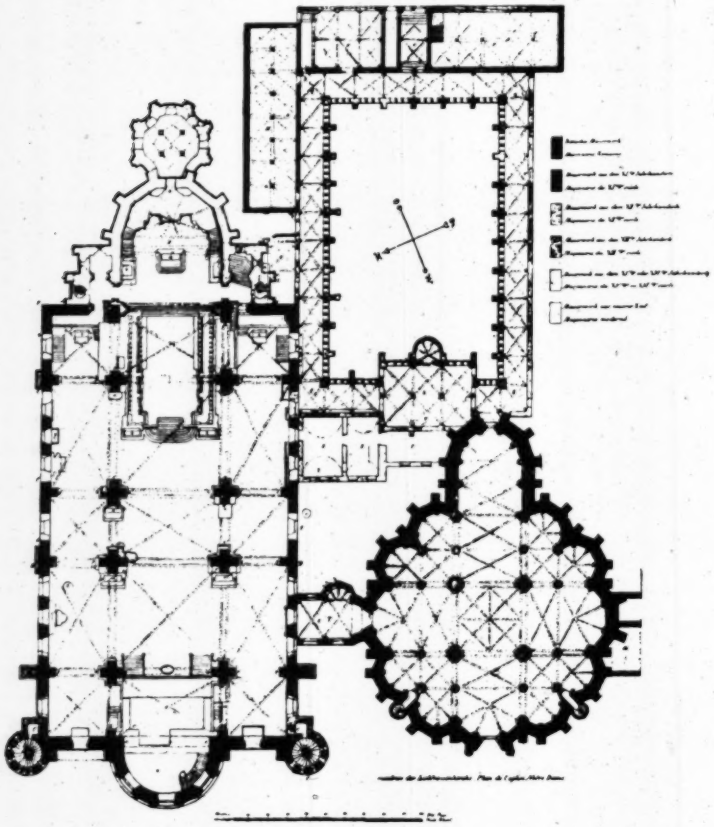


Bild 1: Trier: Dom, Liebfrauenkirche, Domkreuzgang: Grundriß

umkleidet. Ihre Reliquienschätze machten sie zum besuchtesten Wallfahrtsorte Oberlothringens. — Mit dieser lokalen Macht Triers stritt F r e m d e s. Auf dem Moselwege strömten die Einflüsse Frankreichs heran, unmittelbar seit dem 16. Jahrhundert, mittelbar und schwächer, so lange Metz politisch noch deutsch war. Diese westlichen Strömungen trafen hier im Trierischen ein sprachlich niemals, politisch erst spät be-

strittenes deutsches Land. In welchem Maße der westliche Strom die örtlichen Gegebenheiten und die allgemein deutschen Einflüsse zurückwerfen würde, war die Frage. Ihre Entscheidung hing zum großen Teil von der Stellungnahme der trierischen Erzbischöfe ab. Deren politische Maßnahmen und seelische Neigung gingen aber unbedingt nach Deutschland. Das war bis in die Neuzeit hinein eine selbstverständliche und mit Opfern nicht verbundene Staats- und Kulturpolitik. Aber im Zeitalter Ludwigs XIV. wird das Kurfürstentum äußerstes deutsches Grenzland; seither kostet bei der Schwäche des Deutschen Reiches jeder Widerstand gegen Frankreich den Kurfürsten große materielle Opfer. Im Gegensatz zu Köln ließen sie trotzdem, einen einzigen ausgenommen, von der traditionellen Richtung ihrer Politik nicht ab.

Aus der Gesamtheit dieser Bedingungen mußte die Baukunst, die heimatgerechteste aller Künste, im Trierischen zu einer rein deutschen werden; Plastik und Malerei, fremden Einflüssen erfahrungsgemäß immer stärker zugänglich, können westliche Einmischungen zeigen. Zu solchen Zeiten, wo ganz Deutschland sich fremden Kunstgedanken öffnet, macht selbstverständlich auch Trier keine Ausnahme; gleichwohl werden wir in unserem Gebiete einige Male eine festere Haltung beobachten als in innerdeutschen Gegenden. Bei der ferneren Alternative, ob Mittelrhein oder Niederrhein, neigt die Moselgegend seit dem 14. Jahrhundert in immer klarerer Entscheidung zu letzterem. Vornehmster und einflußreichster Träger der Kunst ist selbstverständlich der Erzbischof. Neben ihm stehen die Stifte und Klöster, die bis in die letzte Minute vor der Säkularisation ein fast verschwenderisches Mäzenatentum ausüben. Vom 13. Jahrhundert ab entfalten auch die Bürger eine Kunstübung, die einen ersten Höhepunkt am Ende des Mittelalters ersteigt; eine zweite Blüte bürgerlicher Kunst sieht das 18. Jahrhundert. Von der Spätgotik ab läßt sich reges Schaffen der kleineren Herrschaften feststellen; zu einer ganz großen selbständigen Kunstübung bringen es vom 16. Jahrhundert ab die Grafen von Saarbrücken. — Nur sehr spärliche Ernte findet die kunstgeschichtliche Forschung in dem Berglande zwischen Blies und Mosel; dagegen glänzt die Eifel in ebenso reichem künstlerischen Schmuck kirchlicher und profaner Art wie die Täler der Saar und der Mosel.

I. Frühes Mittelalter.

Die merowingische Kunstübung im Trierischen entspricht der Gesamtlage, die sich beim Eindringen der Germanen ins römische Reich entwickelt hatte. Franken nisten sich in römischen Resten ein; in

der formalen Gestaltung steht die selbständige Betätigung des naturfremden germanischen Formwillens neben der Nachahmung naturhafter antiker Kunst und neben römisch-germanischen Mischformen. Ausgrabungen, die in der Pfalzeler Stiftskirche im Gange sind, werden uns vielleicht das prächtige Beispiel eines fränkischen Profanbaues unter Benützung eines römischen Vorgängers schenken. Der monumentale Zeuge aber für das Zusammenfließen von Franken- und Römertum ist der Dom. (Bild 1.) Eine römische Prachthalle des ausgehenden 4. Jahrhunderts mit quadratischem Grundriß und säulengetragener Decke war im Frankensturm von 430 bis auf die Umfassungsmauern zerstört worden. Bischof Niketius stellt sie um 550 als seine Bischofskirche wieder her; aus Italien sucht er sich Arbeiter dafür, Kapitäle aus hadrianischer Zeit kommen zur Verwendung; die neugeschaffenen Einrichtungsstücke mischen, wie ihre Trümmer im Dommuseum zeigen, germanisches Flechtwerk mit römischen Ornamenten. Damit haben wir bereits das Gebiet der fränkischen Kleinkunst betreten, von der das Provinzialmuseum eine kostbare Sammlung besitzt. In der fränkischen Prachtbrosche, die den Egbertschen Andreasschrein des Domschatzes schmückt, ist fränkischer Glasfluß von einem klassischen Mäander begleitet.

In karolingischer Zeit, vor allem im säculum obscurum, scheint die Kunst in Trier zu schweigen. Anders unter den Ottonen, in Folge der allmählichen Sicherung und Beruhigung des Reiches. Als ihr Träger erscheint zuerst die oberlothringische Klosterreform, die von der Metzer Abtei Gorze ausgeht und schon 934 St. Maximin, die bedeutendste Trierer Abtei erreicht. Abt Hugo führt sein Kloster zu so hoher Blüte, daß Mönche aus ihm als Äbte und Bischöfe nach Niederlothringen und nach Süddeutschland berufen werden. Die wirtschaftliche und politische Macht der Erzbischöfe steigert sich infolge der bekannten ottonischen Reichspolitik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so weit, daß auch sie zu einer umfangreichen Tätigkeit schreiten können. Entsprechend der politischen Stellung der Trierer Erzbischöfe, die sie zu den wichtigsten Vorkämpfern der zentralen Königsgewalt gegenüber den regionalen Bestrebungen macht, entsprechend auch ihrer Herkunft aus innerdeutschen Geschlechtern ist gerade ihre Kunstübung von allgemein deutschen Stilströmungen durchtränkt, wenn auch die starke Eigenart ihres Gebietes sich überall auch künstlerisch geltend macht.

Schon vor der Jahrhundertmitte entstand, als erste baukünstlerische Frucht dieser Kräfte, die große Abteikirche St. Maximin, eine Säulenbasilika mit einer Apsis und einem mächtigen Westhaus. Sie ging im Jahre 1525 leider verloren. Nur in kleinen Bauresten ist die von Erz-

bischof Egbert erbaute Kirche der Eucharius-Matthias-Abtei erhalten; auch sie hatte ein Westhaus, aber drei ans östliche Querhaus anschließende Apsiden. Dagegen steht noch die Grabkirche, welche ganz am Ende des Jahrhunderts die Abtei Mettlach ihrem Stifter, dem heiligen Ludwinus, errichtete; sie ist in Anlehnung an das Aachener Münster als Oktogon angelegt, entbehrt jedoch des Eingangsbaues. Ebenfalls erhalten ist die Kirche der großen Willibrordusabtei zu Echternach im heutigen Großherzogtum Luxemburg, von 1016. Ihre flach abschließende Apsis erklärt sich als Rückstand aus einer früheren, kleineren Kirche; in ihren Arkaden tritt, offenbar als Anlehnung aus dem sächsischen Mutterlande des Kaiserhauses, der Stützenwechsel auf. Noch ganz vom ottonischen Geiste eingegeben ist auch der Erneuerungsbau, den der große Erzbischof Poppo etwa 1030 am Dome vornahm: In Grundriß und Aufbau bleibt die alte quadratische Halle der Römer vorläufig unberührt; als Zeichen neueren Geistes nur erhielt sie eine Krypta und statt der alten Säulen kreuzförmige Pfeiler. Derselbe Geist der Achtung vor dem antiken Erbe wird auch den Erweiterungsbau beherrschen, der sofort nach der Wiederherstellung des alten Domes beginnt.

Auch die Trierer Buchmalerei der ottonischen Zeit bewahrt, wie es scheint, mehr als manche andere den Zusammenhang mit der Antike und mit ihrem naturalistischen Geist. Das Evangelienbuch Ottos II., heute in Paris, und die wunderbaren Blätter, die uns von einem Registrum Gregorii übriggeblieben sind, legen Zeugnis hiervon ab. Starke Befruchtung erhält die Schule durch den Codex Egberti, den der Erzbischof etwa 984 von der Reichenau nach Trier brachte. Die zahlreichen Bilder dieses Kleinods der Trierer Stadtbibliothek zeigen den schärfer aufs „Romanische" gehenden Geist der Reichenau. — Ähnlichen Entwicklungsgang nimmt die mit Trier eng verwandte Malerwerkstatt des Klosters Echternach: in dem Gothaer Codex aureus um 985 starke karolingische Erinnerungen, voller romanischer Geist aber in den Arbeiten des elften Jahrhunderts, vor allem im Bremer Evangelienbuch Heinrichs III. und im Codex aureus des Eskorial.

Zu höchstem Glanz steigt Triers ottonische Kunst durch die Arbeiten der Egbertschen Metallwerkstätte. Einen Grund für ihre Blüte mag die Freundschaft des bischöflichen Mäzens mit dem Kaiserhof und besonders mit Theophano gebildet haben. Vor allem wichtig aber wird der reiche Vorrat an antiken Mosaiksteinchen gewesen sein, durch deren Pulverisierung die mittelalterliche Emailkunst bekanntlich Schmelzfarben zu gewinnen pflegte. Getragen von örtlichen Überlieferungen und von Beziehungen zum Kaiserhof, darf die Egbertsche Werkstatt als echteste

Repräsentantin des ottonischen Kunstgeistes verehrt werden, der ja ein Aufsaugen karolingisch-antiken und byzantinischen Gutes, und ein Fortbilden dieses Gutes durch neuformenden germanischen Geist ist. Ihr prächtigstes Werk, der Andreas-Tragaltar im Trierer Domschatz, schmückt sich mit antiken Gemmen und Kameen, er verwendet byzantinische und deutsche Technik, und zugleich stellt er eine neue Form der Tragaltäre und das erste Beispiel eines „redenden" Reliquiars dar. Frömmigkeit und Prachtliebe des Bischofs gaben der Werkstätte viel zu tun; auch ehrenvolle Aufträge aus weiter Ferne kamen, Bestellbriefe aus Reims sind noch erhalten. Künstlerischer Geschmack und technische Fertigkeit fanden also reiche Gelegenheit, sich zu vervollkommnen. Schon der Andreas-Tragaltar zeigt feine Aufteilung der Flächen und harmonische Abtönung des Farbenakkords. Höher steht die ganz kurz nach ihm entstandene Emailhülse für den heiligen Nagel vom Kreuze Christi, die ebenfalls dem Dome verblieben ist. Die Technik ist von äußerster Sauberkeit, die Musterung hat sich von der Antike losgelöst, der Zusammenhang der Farben ist ruhiger, der Gesamtentwurf ist selbst der ungewöhnlichen Aufgabe der Gestaltung einer Nagelhülse gerecht geworden. Andere Arbeiten der Werkstatt sind das Servatiuskreuz in Maastricht, die Hülle des Petrusstabes im Limburger Dom und der Deckel des Echternacher Evangeliars in Gotha.

Die frühromanische Zeit zeigt in der Malerei ein eifriges Weiterarbeiten der Echternacher Werkstatt, während wir die Steinplastik nur aus einigen Reliefs des Dommuseums erkennen. Ganz am Ende ihres Wirkens steht ein Reliquiar aus Tholey, in stilgeschichtlich reizvoller Mischung von frühromanischen Erinnerungen an die Antike und von Voraussehungen der naturfremden, hochromanischen Körpergesetze.

Aber künstlerisch und geschichtlich reiche Erkenntnis vermittelt die Baukunst, und zwar im kirchlichen und im profanen Zweig. An ihrer Spitze der Dom. Poppo hatte, wie wir sahen, der römischen quadratischen Halle bei der Wiederherstellung eine leise Änderung des Raumbildes in romanischem Sinne gegeben. Etwa 1040 begann er einen Weiterbau nach Westen hin. Jedes der drei Schiffe wurde um ein schmales, ein breites und wieder ein schmales Joch nach Westen verlängert. Wie der bisherige römische Bau, so blieb auch der jetzt erweiterte flach gedeckt. Vor die neue Westfront legte sich eine Apsis, über den westlichen Jochen der Seitenschiffe erhoben sich gewaltige Türme, kleinere Rundtürme faßten an den Seiten das Schaubild zusammen. — Der Bau verkündet klar die geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Bedingungen, aus denen er entstand. König Heinrich II.

hatte den Bamberger Dompropst Poppo als Erzbischof nach Trier entsandt, um die Luxemburger Grafen niederzuwerfen; gerade hier, im entlegensten Herzogtum Oberlothringen, war die Gefahr einer Sonderherrschaft aufs höchste gestiegen. Poppo hatte die königliche Gewalt wieder hergestellt, nachdem er sich selbst mit Mühe durchgesetzt hatte; als Ausdruck seiner und des Königs Macht muß sein Bau gewertet werden. Kunstgeschichtlich bildet das Unternehmen für die frühromanische Zeit einen Ausnahmefall. Trotz aller Ähnlichkeiten in den Einzelformen kann man sich kaum einen schärferen Gegensatz denken, als den zwischen dem Bau des Erzbischofs und denen seiner kaiserlichen Freunde zu Lim-

Bild 2: Detail vom Ivobogen im Dom

burg a. d. Hardt und Speyer. Bei diesen regulären Bauten hingleitende Pfeilerfluchten, Raumrhythmisierung durch basilikale Erhöhung des Mittelschiffes, malerische Modellierung des Baukörpers; am popponischen Dom aber ungleiche Pfeilerdistanzen, Einräumigkeit einer Halle, und im Äußeren der ungegliederte Koloß des römischen Baues, der nunmehr nach Westen noch weitergewachsen war. Nur das westliche Ansichtsbild stand unter modernem Einfluß. Auch in seiner frühromanischen Gestalt blieb also der Dom ein Produkt der antiken Vergangenheit Triers.

Antike Überlieferung hatte den Dombau bestimmt, aus derselben Gesinnung heraus entstand gleichzeitig die kleine Kirche des Trierer Vorortes Heiligkreuz: mit ihren 4 fast gleichen Armen und einer Vierungskuppel ahmt sie die Grabkirche der Galla Placidia nach.

Im weiteren Verlauf unserer Erörterungen werden wir manche Eigenart der Trierer Diözesanarchitektur zu verzeichnen haben: ungewöhnlich weite Räume, herbe Schmucklosigkeit des Äußern, massige Formung des Baukörpers. Die entsprechenden Charakterzüge des Domes, die durch Poppos soeben geschilderte Tätigkeit belassen, ja sogar gestärkt worden waren und erst im 13. Jahrhundert eine wenigstens teilweise Änderung erfuhren, liefern für jene Eigenheiten den genügenden Erklärungsgrund. Bischöfliche Kirchen sind für die künstlerische Gesamtrichtung im Diözesangebiet immer von bestimmender Bedeutung.

Aber auch die unmittelbare Weiterwirkung des Domes muß groß gewesen sein. Wenigstens kennen wir noch die Stiftskirche zu Pfalzel, für deren Ostschluß noch während des Dombaues der westliche Teil des Domes zum Muster dient. Der jetzt allein stehende Turm einer Pfarrkirche in Filzen (Mosel) ahmt die Glockentürme des Domes, der Turm der Usselskirche bei Diedenhofen dessen seitliche Rundtürme nach. Freier, aber doch ganz unverkennbar, sind die Einflüsse des Domes an einer Reihe von Türmen im Sauertal: die von Edingen, von Wintersdorf und die der schönen, noch ganz unerforschten Pfarrkirche St. Peter in Echternach. Gerade noch vor Abschluß der frühromanischen Zeit gab das Trierer Stift St. Paulin in einem Neubau seiner Kirche eine Wiederholung der popponischen Westfront, wobei es auf die unzeitgemäß gewordene Apsis selbstverständlich verzichtete.

Trotz aller örtlichen Sonderheiten stand das Gebiet aber auch der allgemeinen lothringischen Bauweise offen. Eine erst jüngst erforschte und noch unveröffentlichte Kirche in Trier besaß an der Ostseite des Querhauses drei Apsiden: eine lange festgehaltene Baugewohnheit des linken Rheinufers, die bekanntlich schon durch St. Eucharius-Matthias vertreten war. Ebenso heimatecht war die erwähnte Paulinuskirche, mit je einer Apsis am Ostende der drei Schiffe. In der Pfarrkirche von Hentern bei Trier ist, wie mir scheint, sogar eines der im mittleren Lothringen häufigeren West-Querhäuser verbaut. — Kein Wunder, daß alle diese Bauten die von Speyer und Cluny aus empfohlene Wölbung des Mittelschiffes ablehnten. Selbstverständlich beharrten auch die kleineren Bauten bei der Flachdeckung; so der Kern der Pfarrkirche, die die Ritter von Daun um 1100 am Fuße ihrer Eifelburg aufführten.

Über frühromanischen Wohnbau im Trierischen sind wir außergewöhnlich gut unterrichtet. Äußerst glückliche Forschungen, die augenblicklich im Gange sind, werden uns mit dem in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erbauten Quadrum des Simeonstiftes bekannt machen. Die Fundamentmauern sind vollständig erhalten. In aufstehendem Mauerwerk sind zwei der Flügel fast ganz gerettet. Da frühromanische

Klosterbauten bis jetzt nur in ganz unvollkommenen Abbildungen bekannt waren, so ist der endliche und von niemandem erwartete Gewinn eines erhaltenen Quadrums nicht hoch genug einzuschätzen. Die reichen Bürger Triers bauten im 11. Jahrhundert, wie sicher schon früher, inmitten ihrer großartigen Besitzungen Wohntürme, die über einem von außen nicht zugänglichen Untergeschoß und einem niedrigen Zwischengeschoß das Hauptstockwerk zu einem großen Wohnsaal benützten, über

Bild 3: St. Matthias, Westfront

dem ein oder zwei noch höhere Geschosse folgten. Das mit Ziegelschichten durchsetzte Mauerwerk verband sie mit der römischen Überlieferung. Eigentlich erhalten ist der Frankenturm in Trier.

II. Das zwölfte Jahrhundert.

So setzte denn die hochromanische Zeit im Trierischen Lande in durchaus deutscher Stilrichtung ein: seine Kunst besaß viel Eigenes, Bodenständiges, und die Gesinnung seiner Bischöfe bildete ein starkes Band mit deutschem Binnenland. Zeuge davon ist der erste

hochromanische Bau, die 1127 neuerrichtete Abteikirche St. Eucharius-Matthias. Ihr Ostbau erfolgte nach lothringischem, letzten Endes aus Trier stammenden Grundriß; durch Wölbung ihres Hauptschiffes führte sie die neue, verheißungsvolle Art des Rheinlandes ins Trierische hinein.

Aber der große Bau war noch nicht weit gediehen, als sich die Lage plötzlich änderte. Vorbereitet wurde dieser Umschlag in den südwestlichen Diözesen des Herzogtums, die bekanntlich durch den Metropolitanverband Trier nahe standen. Metz, Toul und Verdun wurden ihren bisherigen Gewohnheiten in bezug auf Grundriß und Raumform freilich nicht untreu; einige ihrer Bauten erhielten aber polygone Chöre mit Strebepfeilern; sie nahmen eine üppige, aus Burgund kommende Ornamentik an. Ein kirchenpolitischer Umschwung begünstigte das Vordringen dieser neuen Kunst nach Trier: Das Wormser Konkordat hat den königlichen Einfluß auf die Bischofswahl verringert, nicht aus dem inneren Deutschland, sondern aus dem Herzogtum Lothringen kommen deshalb die nächsten Bischöfe. Die ungewöhnlichen Herrscherfähigkeit des ersten von ihnen, Albero von Montreuil (1132—1151), gibt den letzten stärksten Antrieb. — So dringt also jene Kunst schnell ins trierische Gebiet ein. In Ornamentik und Bauformen erscheint hier die Spätromanik ein halbes Jahrhundert früher als am Rhein, und zwar in durchaus unrheinischen Formen. Erzbischof Albero errichtet etwa 1145 das Ivodenkmal im Dom, und unter seinem Einfluß entsteht der polygone, mit Strebepfeilern versehene Chor von St. Simeon an der Porta nigra. Unter dem Einfluß ihres bischöflichen Protektors gibt auch die Eucharius-Abtei der neuen Strömung nach; Zeuge ist der glänzende Westturm ihrer um 1160 vollendeten Kirche. Kleine Baureste in Messerich, ein Templerkirchlein in Roth a. d. Sauer und einige Kapitäle in Berus zeigen die westliche Kunst auch an dörflichen Bauten Luxemburgs und des östlichsten Lothringen. (Bild 2 und 3.)

Aber wiederum bewährte sich der Dom als konservative Macht. Sein Ostchor, den Erzbischof Hilin um 1160 begründete, bietet einen Mischstil aus neulothringischen und alttrierischen Elementen. Ein zweiter Baumeister, der um 1175 ans Werk kam, verwarf die südwestlichen Formen vollständig und übersetzte mit bewunderungswert selbständiger Künstlerkraft Bauformen und Ornamente der Isle-de-France ins Deutsche. Seine Leistungen machen diese Bauperiode des Trierer Chors zu einer Quelle für die Bauplastik des Rheinlandes. Im Jahre 1197 endlich erfolgte durch eine dritte Kraft die Vollendung des Werkes, vielleicht unter zistersiensischem Einfluß, sicher nicht unter westlothringischem.

Geleitet von diesem wiedergewonnenen trierischen Heimatstil zeigen sich jetzt noch die Kapellen der Kurie in der Straße Sieh-um-dich, die Sakristei von St. Eucharius-Matthias und die prächtige Prämonstratenser-

Bild 4: Madonna Kesselstatt

kirche zu Merzig, letztere freilich schon mit andersartigen Elementen durchtränkt.

Aber allmählich hatte das Rheintal den künstlerischen Vorsprung, den Trier seit etwa 1140 vor ihm hatte, eingeholt; es eilte der Moselgegend sogar voran. Dazu kam der Einfluß des Erzbischofs Theoderich von Wied (1212—1242), der in seinen starken künstlerischen Interessen durch seine rheinische Heimat beeinflußt war; endlich strebte die trieri-

sche Politik mit immer größerem Erfolge nach Erwerbungen am Rhein, und zwar in der Richtung auf Köln hin. Die Folge war, daß Trier in den eigentlich rheinischen Kunstkreis einlenkte. Die großartige Schrankenanlage, die das Ostchor des Domes etwa 1225 erhielt, ist fast restlos rheinischen Stiles. Die kleinen Landbauten freilich hielten auch jetzt noch an heimatlichen trierisch-lothringischen Gewohnheiten fest. Das sind zunächst die Osttürme, deren Untergeschoß zugleich als Altarraum dient. Genannt seien Langsur, Badem und Wintersdorf, letzterer mit einem Querhaus. Sie alle benützen noch die aus dem Trier in der Mitte des 12. Jahrhunderts bekannte Ornamentik. — In diese Zeit hinein reichen sicher auch die ältesten jener niedrigen, klotzförmigen Türme, die als echte Söhne eines rauhen Berglandes an manchen alten Kirchlein stehen, jetzt freilich meist durch moderne Helme ihres Charakters beraubt: Esch, Gerolstein, Steinborn, Biesdorf usw. Im westlichen und südwestlichen Teile des Gebietes findet sich in dieser Zeit oft der Okulus: Merzig, St. Oranna bei Berus, sogar am Dom.

Von bürgerlicher Baukunst erzählt heute nur noch das sogenannte Dreikönigenhaus in der Simeonstraße zu Trier. Noch gegen 1250 ist dieser Patrizierbau grundsätzlich in jener Form entstanden, die wir an den Wohntürmen des 11. Jahrhunderts bemerkten; seine Einzelgestaltung weicht von der rheinischen stark ab. Auch hier also wieder Wahrung der regionalen Sonderart.

B. Wie die Baukunst, so verläuft auch die romanische Plastik im 12. Jahrhundert unabhängig vom Rhein. Das mächtige Neutorrelief im Provinzialmuseum ist bei aller Eigenart burgundisch beeinflußt; in dem pathetischen Schwung seiner Gewänder steht es von gewöhnlichen hochromanischen Formidealen weit ab. Ein Tympanonrelief im südlichen Seitenschiff des Domes, dessen Datierung sehr schwankt, hat nichts von der Linienstrenge der kölnischen Arbeiten um 1150, ebensowenig aber auch von dem weichen Fluß in den Körpern der um 1200. Und die bekannten Schranken aus dem Westchor des Domes, die ganz kurz vor oder nach 1200 entstehen, zeigen wohl beginnenden gotischen Naturalismus, wohl auch leise Spuren von mittelfranzösischer Ornamentik, aber nicht die großen, fließenden Linien des damaligen Köln.

Wie sich die trierische Plastik aber von 1200 ab verhielt, nachdem Architektur und Bauplastik den Anschluß an den Rhein gefunden hatten, das wissen wir leider nicht. Sicher aber lenkte die Metallplastik, wie jene, in die vom Rhein befolgte Richtung ein, freilich nicht in direkter Nachahmung, sondern durch Anschluß an die gemein-

same Quelle, das Maastal. Aber dieses neue Figurenideal betätigte sich an Reliquiaren ganz unrheinischer Gesamtfassung: es sind das Kreuzreliquiar von St. Matthias und das der Abtei Mettlach. Beides Reliquientafeln nach dem Muster einer aus Konstantinopel nach Trier gekommenen Lipsanothek; die Figuren an beiden aber klar durchmodelliert, schmiegsam, Maaskunst wie in Köln.

III. Frühgotische und hochgotische Baukunst.

A. Inzwischen aber stand in Nordfrankreich die Gotik zum Eindringen bereit. Auf Trier mußte sie allem Anschein nach früher treffen als auf den Rhein; hatte doch schon der zweite Baumeister am Ostchor die Isle-de-France genau studiert. Statt dessen aber erfolgte zunächst eine kurze Periode der burgundischen Gotik. Ihr Träger muß die Zisterzienserabtei Himmerode gewesen sein, vielleicht durch den leider spurlos verlorenen Kirchenbau von etwa 1190, sicher aber durch großen persönlichen Einfluß: Himmerode war das Monasterium schlechthin, die größte wirtschaftliche Macht und der lebendigste Mittelpunkt geistiger Kräfte im Trierischen um 1200. Die ältesten Teile eines Quadrums in St. Eucharius-Matthias und die Einwölbung des Domes, um 1220, sind die Hauptwerke dieses kurzen zisterziensischen Zwischenspiels. Bei dem Unternehmen am Dom war selbstverständlich ein starker Kompromiß mit den Gegebenheiten notwendig, die aus der romanischen und antiken Zeit her das Bauwerk nun einmal in sich trug. So blieb denn, merkwürdigerweise, der römisch-romanische Koloss im Äußeren vollständig unangetastet, im Innern wurde aus der flachgedeckten Halle eine gewölbte Basilika, aber auch diese wieder mit zahlreichen Regelwidrigkeiten behaftet, zu denen der alte Bau den Architekten nötigte. In der Einwölbung der Pfalzeler Stiftskirche fand die des Domes sofort Nachahmung.

Um 1235 aber war das Eindringen der nordfranzösischen Gotik schlechterdings nicht mehr aufzuhalten, schon wegen der allgemeinen kulturellen und politischen Überlegenheit des westlichen Nachbarn. Immerhin aber beugten sich Erzbischof und Domkapitel dem Neuen, Fremden nur unter Vorbehalt. Sie adoptierten allerdings für die Liebfrauenkirche neben dem Dom, die eines Neubaues bedurfte, in der Einzelbildung und in der statischen Konstruktion die Gotik der Isle-de-France, insbesondere die der Gegend um Soissons. Aber die Raumformen bildete man in selbständiger Weise zentral, angeregt wahrscheinlich durch die romanische Vorgängerin der jetzigen Kirche. So erwuchs Liebfrauen aus dem Ringen der spätromanischen rheinischen Schule mit der über-

mächtig heranziehenden Gotik; die erstere setzte ihre oft bewährte Liebe zur zentralen Raumform durch, die letztere ihre konstruktiven und dekorativen Grundsätze. Durch den glücklich gefundenen Ausgleich schrieb der große Architekt unbewußt eine der wichtigsten kulturgeschichtlichen Urkunden. Ähnlich handelte der Erbauer des um 1250 begonnenen Kreuzganges am Dom: Gotik aus Soissons, aber durch die runden Arkadenbögen mit starkem Einschlag einheimischer Baugedanken.

Auch um Trier herum begann man sofort bei Annahme der Gotik zugleich auch deren Umbildung, und zwar auf Grund der alten trierischen Bauideale. Die Benediktinerabtei Tholey richtete sich im Detail ihrer neuen Kirche um 1270 nach der Trierer Liebfrauenschule, hielt im Grundriß aber an der Tradition einer querschifflosen Basilika mit drei selbständigen Apsiden fest. Am stärksten drückte sie die Eigenart des Landes durch die schweren gedrungenen Formen ihres neuen Turmes aus; soweit wir wissen, ist er der älteste Zeuge einer merkwürdigen Vorliebe für massige Westbauten, die wir im Saarrevier noch öfters antreffen werden. — Das Stift St. Arnual, die führende kirchliche Macht im Saarbrückischen, zeigte zur selben Zeit ähnlichen selbständigen Sinn. Fensterformen, die Frankreich höchstens an wenig wichtigen Stellen seiner Bauten duldete, erscheinen hier am vornehmsten Platze, an der Ostapsis. Wichtiger aber als alle diese Einzelheiten war bei Tholey und bei St. Arnual die für gotische Zeit ungewöhnlich große Breite des Raumes. Auch romanische Bauten im rheinischen Teil der Erzdiözese hatten bereits diese Eigenheit gezeigt und auf ihre Quelle haben wir bereits hingewiesen.

Williger als die konservativen Kräfte der alten Abtei werden die Mendikanten die Gotik angenommen haben. Ihr jugendfrischer Reformsinn suchte nicht nach allseitiger Bindung an die Vergangenheit; ihre neuartige Seelsorgtätigkeit stellte neuartige Forderungen an die Raumform; in ihrem Armutsideal standen sie der barocken Schmuckkunst der letzten romanischen Zeit kühl gegenüber. Aber doch schufen sie auch in Trier einen besonderen Typus, der den alttrierischen Vorstellungen von Raum und Baukörper entsprach. Die dicht am Dom gelegene Kirche der Dominikaner, jetzt zerstört, war eine einschiffige breite Halle, und trotz der konstruktiven Bedenklichkeiten entbehrte sie der Strebepfeiler. Einschiffig wurde auch die etwas jüngere, jetzt stark veränderte Franziskanerkicrhe, in die später die Jesuiten einzogen. Rein erhalten ist dieses Raumideal durch den hellen, weiten Chor der gegen 1300 entstandenen Augustinerkirche. Auch die Stiftskirchen, und zwar sogar solche in der Nähe des Rheines, verhielten sich so. Frucht dieses Empfindens ist die

Stiftskirche von Kyllburg, die nur wenig nördlich von Trier auf bewaldetem Hügelrücken thront; etwa 1275 unter dem Einfluß des Erzbischofs Heinrich von Finstingen begonnen, hat sie als Höhe nur das Anderthalbfache ihrer Breite.

Ziehen wir aus diesem Überblick über eine entscheidende Zeit der Trierischen Kunst das Ergebnis: Unser Gebiet begann die Umbildung der französischen Gotik früher als manches innerdeutsche Land.

B. Kurz nach 1300 hebt im Erzstift auf allen Lebensgebieten ein neuer frischer Zug an. Ihn bringt Erzbischof Balduin (1306—1356). Ein Sohn des ehrgeizigen Luxemburger Hauses, Bruder des Kaisers Heinrich VII., war Balduin ein Herrscher von starkem, aber gesundem Geltungsbedürfnis. In seiner tiefen Frömmigkeit vereinigte sich ein mystischer, weltabgewandter Zug mit einem klaren Blick für die kirchliche Praxis. So waren durch ihn alle Bedingungen für eine gesteigerte Kunstübung gegeben. Durch eigenartige Fügung treten diese Faktoren in dem Augenblick in Wirksamkeit, als die Hochgotik begann, gerade damals also, wo die deutsche Kunst sich anschickte, die aus Frankreich gekommene Gotik allgemein umzuformen und gotische Schulen zu bilden. In weiterem, ebenso eigenartigem Zusammentreffen brachte zugleich die trierische Politik eine bedeutsame Schwenkung nach Süden: Balduin gibt das bisherige nördliche Vordringen auf der Rheinlinie auf und wendet sich nach Süden. So nähert Triers Interessenkreis, in einer künstlerisch entscheidenden Stunde, sich dem Mittelrheinischen-Mainzischem. Ob bei den zahlreichen Beziehungen zwischen Trierer und Mainzer Kunst, die nunmehr zu beobachten sind, das alte Trier der gebende oder der empfangende Teil gewesen sei, wird bei dem heutigen Stande der Forschung kaum jemand entscheiden wollen. Das aber sei schon hier gesagt, daß die Neigung der Trierischen Kunst nach dem Mittelrhein von hier ab stetig wächst und erst bei der Säkularisation abschließt. In demselben Grade wachsen durch die ganze Zeit hindurch auch die Beziehungen des Trierer Hochadels zu Mainz und Speyer. Trierische Adelsnamen dringen nach dem Mittelrhein, mittelrheinische ins Trierische vor; die beiderseitigen Domkapitel wachsen ineinander. Der Abstand gegen Köln wird entsprechend größer.

Aus Balduinscher Zeit stammt im Trierischen das Chor der Pfarrkirche von St. Wendel. Balduin hatte den Ort im Jahre 1328 erworben; gegen Ende seiner Regierung muß der Bau begründet sein. Hoch und überschlank in den Raumformen, straff und herb in den Gliedern, hat er das trierische Raumideal des 13. Jahrhunderts verlassen. Und keines-

wegs ist er ein Einzelfall; er ist Denkmal der allgemeinen Baugesinnung in Balduinischer Zeit: Verwandte von ihm entstanden ungefähr gleichzeitig in Boppard und Oberwesel, den neuen Erwerbungen Balduins am Rhein, und in Mainz.

Seelisch gesteigert durch das Persönlichkeitsempfinden des gotischen Menschen, wirtschaftlich begünstigt durch den Beginn der selbständigen Städtekultur, begann im 13. Jahrhundert auch die Bürgerschaft eine höhere Kunstübung. Sofort zeigte sich am trierischen Bürgerhaus ein scharfer Unterschied gegen das kölnische. Der Kölner Bürger gab seinem Haus einen Stufengiebel, gliederte die Fassade durch horizontale Gurte, teilte auch die Fenster durch wagerechte Steinbalken und verbarg den Kamin in den Seitenmauern. Triers Bürger hingegen führt einen Spitzgiebel hoch, beläßt die Fassade als ungeteilte Fläche, stellt die ungeteilten Fenster eng zu Gruppen zusammen und führt den Kamin als sichbare Auskragung an der Straßenseite in die Höhe. Dieser Kamin beginnt selbstverständlich erst über dem Erdgeschoß; bei seinem Ansatz ruht er auf einer Konsole. Letztere bildet den Stolz des Trierer Bürgers, den Punkt, auf den er in der älteren Zeit allen Schmuck konzentriert. Gewiß haben solche Grundsätze Verwandtschaft mit denen des Bürgerhauses im Metzer Land. Aber doch bleibt Trier und sein Bereich selbständig: gerade diese Kaminführung und diese Konsolen kennt das östliche Lothringen nicht. Schöne Beispiele der Moselbauart sind in Trier das Pfarrhaus von St. Paulus, Dietrichstraße, das Färberhaus auf der Weberbach und überhaupt manche Häuser in diesem Industrieviertel der mittelalterlichen Stadt. Ebenso in der malerischen Unterstadt zu Saarburg, wo eine wohlhabende Schifferbevölkerung eng zusammengedrängt wohnte, in Clüsserath, Leiwen und die ganze Mosel hinab bis zum Rhein. Seine Grundsätze hat der Trierische Hausbau, bei allem Wechsel in der Zierart, bis weit in die Neuzeit hinein beibehalten; daher sind unter den Beispielen auch solche der späteren Gotik genannt. (B. S. 511.) — Neben dem Steinbau steht in Stadt und Land die Fachwerktechnik. Ihre ältesten und bekanntesten Werke stammen erst aus spätgotischer Zeit; der Aufbau behält die steile, von der niederrheinischen Breite so verschiedene Form für immer bei; die Renaissance ändert nur die Schmuckformen.

IV. Spätgotische Baukunst.

Fast auf der ganzen Linie der Baukunst bietet die Spätgotik ein anderes Bild. Schon das 14. Jahrhundert hatte wenig Großkirchen entstehen sehen; im 15. Jahrhundert ist von Bauten der alten Abteien vollends nichts mehr zu sagen. Ihre Kirchen aus romanischer und goti-

scher Zeit hielten Stand; manches Kloster, zeitweise sogar Himmerode, leidet auch unter wirtschaftlicher Not. Eine rühmliche Ausnahme machte die fast stets regsame Matthias-Abtei. In Abt Johannes Rode hatte von 1424—1439 eine religiöse Führernatur, deren reformatorische Tätigkeit durch die Bursfelder Kongregation fast über ganz Deutschland hingetragen wurde, an ihrer Spitze gestanden. Auf den geistigen Aufschwung des Klosters folgte, wie gewöhnlich, der künstlerische. Abt Antonius Leven baute ganz am Ende der Spätgotik die Abteikirche des zwölften Jahrhunderts modern um.

Ein Bau von größerem Maßstab ist die Stadt- und Wallfahrtskirche von St. Wendel, die nach Vollendung des hochgotischen Chores zunächst, um 1400, ihren Westteil erhielt. Er ist eines der interessantesten und wirkungsvollsten Baugebilde des Landes, Frucht der saarländischen Neigung zu massigen Westschlüssen, die in diesem Falle ein in spätgotischem Sinne umgedeutetes St. Matthias erzeugte: eine einzige große Wand, deren Mittelteil als Turm emporgeführt ist. Zwischen Westbau und Chor wurden dann die Schiffe eingesetzt. Der Baumeister des Chores hatte vielleicht an eine Basilika gedacht; nach den Trierischen Baugewohnheiten des 15. Jahrhunderts, die wir noch nennen werden, mußte sein spätgotischer Nachfolger aber eine Hallenkirche liefern. Dem Raum, der so entstand, kommt im Trierischen kein einziger an Wirkung gleich.

Gegenüber der allgemeinen Stille in Großbauten ein ganz ausgebreitetes und reiches Arbeiten an K l e i n k i r c h e n. Die Gründe liegen klar. Die warme, individuell geartete Frömmigkeit des ausgehenden Mittelalters verlangte trauliche, geschmückte Kirchen von malerischer Subjektivität. In gesteigertem Selbstbewußtsein und in gehobenem Wohlstand wollte der Bürger Neues schaffen. Das Rittertum sah seine wirtschaftliche Macht abnehmen und seinen politischen Einfluß schwinden; sein Stolz bäumte sich bekanntlich um so höher empor. Auch materielle Gründe wirkten: Die alten Holzbauten und die Holzdecken der romanischen Zeit wurden morsch.

Triers s t i l i s t i s c h e R i c h t u n g in dieser Zeit steht in klaffendem Gegensatz zu der des benachbarten Lothringen, selbst zu den ganz nahe gelegenen Teilen des Metzer Bistums. Das damalige Lothringen baut noch Basiliken, es läßt den Säulen ihre Kapitäle, legt fast nur Kreuzgewölbe an, stellt die Türme in die Mitte der Westfassaden, legt auf die Stäbe des Maßwerks noch immer den Rundwulst: kurz, es ist voll Erinnerungen an die klassische Gotik Frankreichs. Das Trierische Gebiet aber, sogar die an Trier anstoßenden Teile Luxemburgs, tun von allem das Gegenteil. Sie bauen also rein deutsch, obschon die lothringische

Art in dem heutigen Kreise Saarburg bis dicht vor die Tore der Hauptstadt herangetragen wird. — Diese deutsche Richtung wird näher bestimmt und eigenartig geformt durch Einflüsse aus dem nördlichsten Westdeutschland. Denn wie Köln auf den Wegen des Handels in enge Verbindung mit den reichen Handelsmetropolen Brabants tritt, so kommt nach Trier ein Strom anderer Art aus Nordholland. Seine Träger sind die Brüder vom gemeinsamen Leben, die hier zu einem weit größeren Einfluß gelangen, als in jedem andern westdeutschen Sprengel. Der reformeifrige Erzbischof Jakob von Sirk vertraut ihnen den im Herzen des trierischen Landes gelegenen Wallfahrtsort Clausen an; Clausen übertrifft bald die alten Pilgerstätten an Beliebtheit. Unter Johann von Baden eröffnen die Brüder 1484 in Trier selbst ein Gymnasium. Von 1483 bis 1517 leiten Holländer aus Clausen als Weihbischöfe die geistliche Verwaltung des Erzstifts. Zum Ansatzpunkt holländischen Einflusses wird sogar die regsamste Trierer Abtei St. Matthias. Hier treten von 1440 ab zahlreiche Holländer ein, zwei Holländer werden im 15. Jahrhundert Äbte. — Der Klarheit halber sei jedoch bemerkt, daß mit all diesem nur eine geistig beeinflussende, mehr oder weniger richtunggebende Rolle Hollands ausgesprochen sein soll. Als ausführende Meister werden, wenigstens in der Baukunst, nur Trierer, vor allem solche von der mittleren Mosel genannt.

Nun die D e n k m ä l e r. Die Blüte der trierischen Spätgotik beginnt mit dem Hospitalbau von Cues, den der nach Ambrosius größte Sohn des Mosellandes, Kardinal von Cues, von 1451 bis etwa 1460 errichtete. Die deutschen Hospitäler befolgten bekanntlich das Saalprinzip, der Cueser Bau aber ist nach niederdeutscher Art um ein Quadrum gruppiert. Die Kapelle hat ein quadratisches Schiff mit Mittelsäule, an das sich ein breites Chor anschließt. Die Gewölbe in Kapelle, Kreuzgang und Sälen sind teils Netz-, teils Sterngewölbe; ihre Rippen haben zweifache Hohlkehlen auf jeder Seite; die Schlußsteine ahmen mit einiger Veränderung Vierpässe nach. Höchstes Lob verdient die figurale Plastik der Konsolen. Grundriß und Einzelformen von Cues kehren an der ganzen Mosel, in der Eifel und an der unteren Saar wieder, und an Bauten, die älter als Cues sind, lassen sie sich nicht nachweisen. Auswärtige Kräfte müssen also am Hospitalbau gewirkt haben, und der Stifter hatte schon von seiner Studienzeit her unmittelbare Verbindung mit den nordholländischen Fraterherren. — Ebenso groß, wenn aber auch etwas später einsetzend, muß der Einfluß einer Wallfahrtskirche wie Clausen gewesen sein. Sie hat mit ihren zwei Schiffen und der breitbehäbigen Raumwirkung die Eigenschaften des Trierischen Kirchenbaues an der Mosel. Die Formung der Kleinteile aber entspricht weniger

den Landesgewohnheiten, sei es, weil die Klostergemeinde für diesen Bau von erster Bedeutung erneut Arbeiter aus der Fremde heranzog, sei es, weil einheimische Steinmetzen gerade hier durch besondere Pracht glänzen wollten.

Nach solchen Beispielen seitens vornehmer Bauten ist eine außerordentlich große Vorliebe der ganzen Gegend für zweischiffige Kleinkirchen nicht zum verwundern. Auch nach Abzug derer, die durch Anbau eines Schiffes entstanden, besitzen wir deren noch etwa zwanzig. Durch Pracht ragen hervor Beurig, Gondelsheim und Neuerburg, durch schöne Gewölbebildung bei kleinem Raum Steinborn bei Daun. — Die Stadt selbst erhielt als eine Art Wahrzeichen den Gangolfsturm, der in Gestalt und Größe an die Türme des niederrheinischen Backsteingebietes erinnert. Das beredteste Symbol der stilbewußten Gesinnung der Zeit aber war, daß im Jahre 1515 die bisherige Ruhe der romanischen Westsilhouette des Domes durch Erhöhung eines der Haupttürme in spätgotisch-malerische Unsymmetrie verwandelt wurde.

V. Gotische Plastik und Malerei.

A. Die gotische Plastik hebt in Trier mit der Liebfrauenkirche an. Ihre Westseite ist mit reichem Statuenschmuck bedeckt, der inhaltlich nach französischer Sitte einen theologischen Cyklus bildet. Das ziemlich ausführlich behandelte Thema lautet: Die Muttergottes als Vermittlerin der Gnade. Formal genommen verraten sich die Meister, deren mindestens drei zu unterscheiden sind, als Abkömmlinge der Reimser Schule; ihre nächsten Vorbilder haben sie an dem Meister der Heimsuchung vom dortigen Hauptportal. Doch darf, wie mir scheint, die Abhängigkeit von Reims nicht ganz rückhaltlos betont werden: nach deutscher Sitte sind, wie am parallelen Portal von Wimpfen im Tal, einige der Stauen nicht in Architektur eingespannt, sondern vor die glatte Wand gesetzt. Die zweite frühgotische Kirche im Trierischen, Tholey, liefert bald darauf das zweite Figurenportal. Abgesehen von einer Verkündigung und einer Auferstehung Christi, ist sein Inhalt wegen der trostlosen Verwitterung leider nicht mehr zu erkennen. Formal stammt es nicht von Liebfrauen, sondern unmittelbar aus Frankreich: statt des runden Bogens von Liebfrauen überwölbt hier ein Spitzbogen die Türöffnung; die einzige einigermaßen erhaltene Statue, ein Verkündigungsengel, steht dem Reimser Josefmeister näher als dem Vorbild der Liebfrauenschule. Schon ans Ende des Jahrhunderts reichen drei minder gute Statuen in St. Matthias. Eine ausgezeichnete Madonna der Pfarrkirche von Euren, die ins 14. Jahrhundert hineingeht, trägt deutschen Einschlag.

B. Den Anfang der hochgotischen Plastik bildet auch bei uns ein langsames Verklingen der frühgotischen plastischen Körperlichkeit. Den Stil vertritt am klarsten die große Madonna der Pfarrkirche von Ruwer; auch die Madonna der Pfarrkirche Roden bei Saarlouis hat die Überlieferung des 13. Jahrhunderts noch nicht ganz abgelegt. Dann aber hebt auch in Trier das Strecken der Linien, das Schärfen der Stege, das Verschwinden des Körpers unter dem Gewande an, ohne freilich jemals zu dem in Köln erreichten Grade zu gelangen. Die schönen Apostel aus der Pfarrkirche in Saarburg, die jetzt das Provinzial-Museum besitzt, und die Madonna Kesselstatt, gehorchen diesem körperlichen und seelischen Schwung. Auf dem Gipfel des Stils aber steht ein ganz ausgezeichneter Madonnentorso, der vor kurzem in der Nähe Triers zu Tage kam. Reliefbilder des Erzbischofs Balduin und seines kaiserlichen Bruders, jetzt in der Pfarrkirche von St. Gangolf, können mit einiger Sicherheit auf etwa 1350 datiert werden. Mit ihren weichen, parallelen Röhrenfalten und mit dem stark ausgebildeten Kinn entsprechen sie eher der Mainzischen, als der Kölner Art. Aber sie ins mittelrheinische geradezu einzureihen, ist auch unmöglich. Die Madonna in Strotzbüsch und die des Hochaltars in der Kyllburger Stiftskirche vertreten den Stil in großer Schärfe; weniger ausgesprochen ist die Richtung der Fleringer Madonna und einer sehr schönen Statue im nördlichen Seitenschiff der Echternacher Abteikirche, die bereits stark in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinreichen müssen.

Während diese körperlich und seelisch straffe, fast exaltierte Kunst wirkte, waren aus Südwesten her Erzeugnisse einer ganz entgegengesetzten Art an die Mosel gekommen. Nicht linear, sondern massig, nicht mit stählerner Härte, sondern in weicher Fülle formt sie den Körper; besinnlich-fromm sind die Züge. Das Hauptstück des Stiles bei uns ist die Macherner Madonna des Provinzialmuseums. Er wird auf dem Handelsweg der Mosel aus Lothringen gekommen sein, wo er am Reliquiar von Marsal vertreten ist; weniger nahe ist die Ähnlichkeit zu der wunderbaren Alabastermadonna aus Köln im dortigen Kunstgewerbemuseum. Ebenso klein blieb bei uns die Zahl der Statuen, die kurz nach der Jahrhundertmitte einen anscheinend in der Gegend von St. Dié beheimateten Stil vertreten: es sind die beiden Trierer Madonnen der früheren Sammlung Marx in Köln. Ihre geringe Weiterwirkung ist zu bedauern. Die Falten bei ihnen wiegen Horizontale und Vertikale wohltuend gegeneinander ab, die Züge sind innerlich besinnlich, in allem also halten sie auf Ruhe. Und doch schwingt ein nervöses Leben in ihren leise wogenden

Flächen, in ihren großen, aber unaufhörlich vibrierenden Linien. — Von jener seltenen rheinischen Art im 14. Jahrhundert, die in expressionischer Darstellung das höchste leistet, ist meines Wissens im Trierischen nur das große Kruzifix der jetzigen Pfarrkirche in Merzig übrig geblieben.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts lenkt die Trierer Plastik in eine ziemlich einheitliche Richtung ein. Die Körper sind standfest und breit; reiche, etwas röhrenhörmige Faltengehänge werden gerne auf eine Seite gehäuft; der seelische Ausdruck ist kräftig, sozusagen männlich; der Schwung der Körper wird geringer. Das sind Züge mittelrheinischer Art. Von dieser sondert sich Trier aber durch kräftigere Eintiefung der Falten und regelmäßig auch durch gegenseitiges Auswiegen der Vertikale und der Horizontale. Die Krone verdient die im Moselmuseum befindliche Madonna vom Roten Hause in Trier, die noch starke Züge aus der Frühzeit überkommen hat. Stilistisch gleicht ihr die Madonna des überhaupt sehr lehrreichen Kapellchens in Ellscheid bei Gillenfeld. Jünger sind die Assistenzfiguren am Triumphkreuz der Bernkasteler Pfarrkirche, wenn es sich nicht etwa um eine sehr geschickte Nachahmung aus späteren Jahrhunderten handeln sollte, ferner ein Apostel in Dudeldorf, die Portalmadonna der Kyllburger Stiftskirche, die Statue des Klosterpatrons und eine etwas fremdartige Madonna in St. Thomas, die kleine Statue über dem Portal des früheren Klarissenklosters in Echternach, endlich die Pietà in Dudweiler. In Himmerode ist neuerdings ein Madonnenkopf aus gleicher Zeit gefunden worden. Am Schlusse der Entwicklung dürfte, wegen der zahlreichen Röhrenfalten, die ausgezeichnete Madonna am Trierer Regierungsgebäude stehen.

Die hochgotische M a l e r e i Triers lenkt früher als die kölnische in eine naturalistische Richtung ein. Wille Balduins muß der Grund gewesen sein, daß schon um 1320 das prächtige Balduineum, jetzt in Koblenz, mit seinen Bildern über Heinrichs VII. Romfahrt zu einer kulturgeschichtlich wichtigen Quelle über Geräte und Trachten werden konnte. Das Falkensteinevangeliar im Trierer Domschatz, 1380, zeigt stilistisch gewiß Einflüsse aus Böhmen und aus den Niederlanden, anderseits aber auch eine bemerkenswerte naturalistische Note durch das Porträt des Kurfürsten. Alles also mittelrheinische Art.

C. Die s p ä t g o t i s c h e P l a s t i k hat von dem Stil ihrer ersten Jahrzehnte merkwürdig wenig in unserm Gebiet zurückgelassen, und zwar nur in der Hauptstadt. Allerdings zeigt das heilige Grab in der St.-Gangolfs-Kirche unverkennbare Züge von Weichheit in Seele und Gewand, aber stark spricht in ihm noch die letzte Hochgotik mit. Rein erscheint die Art in einer Hausmadonna in der Dietrichstraße und in

einer ganz ausgezeichneten, irgendwo in einem Wegekapellchen schutzlos stehenden Statue. Merkwürdiger Weise zeigt die Kreuzigungsgruppe der Giebelseite von St. Gangolf in Mienen, Körper und Faltenzügen einen Hauch der Stimmung, die Slüters Madonna in Dijon durchströmt.

Bild 5: Madonna im Dom- und Diözesanmuseum

Und ganz unverkennbar ist, daß die ausgezeichnete Liegefigur der Elisabeth von Saarbrücken in St. Arnual noch 1455 unter dem weitreichenden Einfluß Burgunds steht. — Sicher hat in diesen Jahren der Wende Trier sich scharf von Köln und einigermaßen von Mainz abgehoben; große Leistungen erzeugte es nicht.

Aber plötzlich steigt die Linie an, da Gerhard von Leiden in Trier erscheint. Sein Kommen ist hinreichend begründet durch die oben genannte allgemeine Verbindung zwischen Nordholland und der Mosel. Die Hand des großen Holländers erscheint zuerst an den heiligen drei Königen zu St. Matthias, köstlichen Gestalten in der derben Naturalistik der Jahrhundertmitte. Im Jahre 1462 schafft er dann sein erstes urkundlich beglaubigtes Werk, das Grab des Erzbischofs Jakob von Sirk, das jetzt eines der Kleinodien des Diözesanmuseums bildet. Die am Sirkgrab eben beginnende Erregung steigert er in der Madonna des Domkreuzganges. Und wenn, was mit guten Gründen vertreten wird, die ganz ausgezeichnete Holzmadonna des Diözesanmuseums sein Werk ist, dann bedeutet sein Trierer Lebensabschnitt für ihn ein schnelles, aber gerade bei ihm durchaus mögliches Aufsteigen zu der Zeit vorauseilendem Barock. (Bild 5.) Das bereits allgemein bekannte Epitaph der Elisabeth von Görlitz in der Jesuitenkirche schließt sich in diesen Aufstieg mühelos ein. Peter von Wederath, der 1490 das prachtvolle Retable in St. Gangolf meißelte, lebt von der stürmischen Seele des Leideners und zugleich von der bald folgenden Liebe zu kleiner Zierlichkeit.

Die selbstverständlich sehr reiche Tätigkeit der Bildhauer vor und nach 1500 hat, abgesehen von den genannten Höhepunkten, nur Durchschnittsleistungen zu verzeichnen. Wie schon frühere Perioden der trierischen Plastik, ist sie oft von einer derben Stärke, und in der Faltengebung strebt sie nach geraden, langen Linien. So die Clausener Selbdritt von 1499, Madonnen in St. Matthias, St. Thomas und Lorscheid, die Assistenzfiguren einer Kreuzigung in Gladt. Der einzig erhaltene spätgotische Holzaltar des ganzen trierischen Gebietes, der Savigny-Altar von 1481 im Dom- und Diözesanmuseum, verleugnet diesen Charakter nicht. Höher stehen die Figuren der Kreuzigungsgruppe in Filzen an der Mosel. — Spätgotische Zierlichkeit wird nur selten, und zwar anscheinend von etwa 1500 ab, erstrebt, so an einem St. Blasius zu Ayl, einer Madonna aus Großlittgen, teilweise auch in der liebenswürdigen „Flucht nach Ägypten" des Diözesanmuseums. Eine der zierlichen typischen Ritterfiguren der Grabmalplastik bietet anscheinend nur das Bitburger Grab des Clas Cob von Nüdingen. Das prächtigste und umfangreichste Werk der Spätgotik im Trierischen ist der Clausener Hochaltar, leider nur Import aus einer der Antwerpener Werkstätten, aber offenbar von besten Kräften derselben gefertigt.

Bei der derben Richtung der ausgehenden Spätgotik in Trier war für ein letztes, spätgotisches Barock gerade hier wenig Platz. Das Laub-

werk an dem sehr reichen Sakramentsschrein des Helenenberges mag als reines Erzeugnis derselben gewertet sein; an einer großen Madonna des Diözesanmuseums aus dem Süden der Diözese tritt es nur in leisen Regungen der Falten auf; die Madonna in der Marienkapelle des Domes, die starke barocke Züge zeigt, ist aus süddeutschem Kunsthandel erworben. Trierische spätgotische Arbeiten der Jahre 1520 sind schon immer vom konstruktiven Gefühl der Renaissance berührt; so jene überlebensgroße Schmerzhafte Mutter im Diözesanmuseum.

D. Fruchtbar und tüchtig muß die Malerei um 1500 gearbeitet haben; konnte doch Abt Antonius von St. Matthias, der bekanntlich höchste Anforderungen stellte, die Tafeln seiner neuen Altäre durch trierische Meister herstellen lassen. Leider sind Tafelgemälde so gut wie gar nicht erhalten; von der Glasmalerei bietet das vielleicht in St. Matthias selbst gefertigte Mittelfenster der Apsis eine ausgezeichnete Probe. Die einzigen Wandmalerei sind die der Savignykapelle am Dom. Sie enthält Darstellungen der Evangelistensymbole von 1481 und ein schönes, zeitlich nur wenig verschiedenes Weltgericht. Letzteres, eine sehr ausführliche Abhandlung des Themas, steht dem Kölnischen Kreise, etwa dem Severinsmeister, viel näher als dem Mittelrhein. In derselben Stilrichtung erzeugte die Buchmalerei im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein prächtiges Graduale für die Domkirche. Seine zahlreichen Miniaturen eröffnen vielleicht den Weg, für St. Matthias eine Malerschule festzustellen. Nächste Aufgabe wird hierbei sein, seinen Stil mit dem des einzigen Bildfensters zu vergleichen, das von den vielen spätgotischen Glasmalereien des Klosters erhalten blieb. Es ist durch einen Professen Wilhelm de Eiffia gemalt.

Die in dem heutigen Trier eifrig und erfolgreich wirkende Lokalgeschichtsforschung hat für das spätgotische Kunsthandwerk eine Menge geschichtlicher Erkenntnis zutage gebracht. An größeren Arbeiten sind jedoch nur erhalten der Golddeckel des Adakodex in der Stadtbibliothek und eine ausgezeichnete Monstranz in Bitburg. Gerade die berühmtesten Stücke mußten eingeschmolzen werden, als Kurfürst und Domkapitel am Ende des 18. Jahrhunderts nach längerem Zögern sogar den Domschatz opferten, um Kirche und Vaterland gegen die französischen Heere zu verteidigen.

Am Ende der Gotik blickte also Trier auf eine reiche Tätigkeit zurück. Ihr künstlerischer Höhepunkt hatte in den 60er Jahren gelegen. Ihre Richtung war, soweit vom heutigen Stande der Forschung beurteilt werden kann, unter Neigung nach dem Mittelrhein selbständig gewesen; Einflüsse aus Lothringen, abgesehen von Import, bestanden nicht.

VI.

Die Zeit der Renaissance und des deutschen Frühbarocks.

Auch in Trier tauchte die italienische Renaissance zuerst in der Kleinkunst, und zwar schon sofort nach 1500, auf: das erwähnte Graduale der Dombibliothek hat eine von norditalienischen Vorlagen abkopierte Randleiste. Aber ein so konservatives Land hielt die Gotik noch lange fest; wir werden sogar sehen, daß sie bei uns niemals ganz erstarb. In dem trotzigen Stolze auf die Vergangenheit, der ein Grundzug seines Wesens ist, erbaute das reiche Maximinkloster um 1580 sogar seine große Abteikirche spätgotisch: mit Netzgewölben, auf polygonen Säulen, mit Strebepfeilern und mit drei polygonen Chören. Die jetzige evangelische Pfarrkirche von Köln, 1548, zeigt denselben Konservativismus auch für das Saarbrücker Gebiet. Erst recht die Bauornamentik geriet nicht außer Übung. Statt aller älteren Beispiele sei auf die Seitenflächen des Erkers am Bernkasteler Rathaus hingewiesen: nachdem das deutsche Frühbarock schon eine weitausgreifende Tätigkeit in Stadt und Land entfaltet hatte, erscheinen hier im Jahre 1608 noch regelrechte Fischblasen. Am zähesten hielt das Bürgertum die alten Formen fest: Am Hause Nr. 42 in der Neustraße zu Trier tragen Fensterstürze mit rein spätgotischem Maßwerk die Jahreszahl 1596. Daß die Grundform des Bürgerhauses und des bäuerlichen Fachwerkhauses die gotische blieb, ist Allgemeinerscheinung und fällt daher hier nicht ins Gewicht. Ebenso gemeindeutsche Erscheinung ist das Weiterleben des sonst geschwundenen Mittelalters in der Kleinkunst. Als trierisches Beispiel diene die große Monstranz der Pfarrkirche in Lieser von 1630: eine spätgotische Turmmonstranz mit entsprechendem architektonischem Detail trägt auf den Flächen des Fußes eingravierte Ranken und Figuren in Frühbarock.

Pietätvolle Frömmigkeit und konservative Bürgerlichkeit waren gewiß Gründe dieses langen Festhaltens. Mit ihnen verband sich für Trier aber eine aus politischen Belangen herkommende Stimmung gegen die Träger der italienischen Bewegung. Denn während in die süddeutschen Städte der bürgerliche Handelsherr den neuen Kunstgeist brachte, kam er ins Trierische durch die Kurfürsten und durch die Domkanoniker, welche ihn während ihrer Studienzeit auf italienischen Universitäten angenommen hatten. Ein politischer Gegensatz zum Landesherrn und zu seinen Beratern war in Trier 1525 offen ausgebrochen, als der Kurfürst die wirtschaftlichen Forderungen der Stadt abwies. Als Vorbereitung auf eine große Auseinandersetzung mit der Hauptstadt,

die die Reichsunmittelbarkeit beanspruchte, erhoben sich seit Johann von Metzenhausen, also seit etwa 1535, die neuen Festungswerke von Pfalzel. Der kaiserliche Richterspruch von 1580, der die Ansprüche der Stadt als unberechtigt erklärte, konnte diesen Gegensatz der Gesinnung nicht sofort beseitigen.

Von Kurfürst und Domkapitel eingeführt, hatte die Renaissance an einer Grabtafel im Domkreuzgang von 1522 sich in einigen norditalienischen Engelsgestalten gezeigt. 1523 folgte ebendort das Breitbach-Epitaph, dem man Backofen'sche Herkunft nachsagt. Sicher aber stammt von einem der Meisterschüler des großen Mainzers der Grabaltar, den Richard von Greiffenklau 1525 im Dom errichtete. Ikonographisch ist er eine Wiederholung des Mainzer Gemmingen-Denkmals; seine konstruktiven Abweichungen erklären sich aus der Verschiedenheit zwischen Grabtafel dort und Grabaltar hier, seine formalen Fortschritte gegenüber dem Mainzer Stück entsprechen genau dem schnellen Vordringen der Renaissance gegen die sterbende Gotik. Dann folgte 1545 das Epitaph der Kanoniker von der Leyen im Kreuzgang, dessen Bildteil, eine vielfigurike Kreuzigung darstellend, aus brabantischer Schule entstammt. Ebenfalls aus den Niederlanden wird der Meister gekommen sein, der im Jahre 1541 das Denkmal des Kurfürsten Johann von Metzenhausen schuf. Er gab Deutschland damit ein Hauptstück der Hochrenaissance, in der Statue des Bestatteten eine ganz selbständig deutsch durchgearbeitete Fürstengestalt, die aus dem venezianischen Aufbau des Ganzen und aus den ebendaher stammenden Ornamenten mächtig herausklingt. Aus Frankreich beeinflußt ist der Baldachin, den im Jahre 1531 ein Dompropst über der etwas älteren Grablegungsgruppe in der Liebfrauenkirche errichten ließ.

Ebenfalls in den kurfürstlichen Kreis gehört das 1568 errichtete Denkmal des Hauptmanns Sauerzapf in der Stiftskirche von Pfalzel. — Es hat also in Trier, wie fast überall um diese Zeit in Deutschland, keine selbständige Werktstatt zustandekommen können.

Der Adel schloß sich dem Vorgehen des Kurfürsten sofort an: Grabmäler mit gotischer Architektur kommen seit 1530 nicht mehr vor. Schon auf dem Clausener Grabstein des Philipp von Esch, 1535, sind nicht nur alle ornamentalen Spuren der Spätgotik, sondern auch die alte Persönlichkeitsauffassung verschwunden: der Verstorbene steht in modischer Junkertracht keck und breitbeinig da. Dagegen läßt der Grabstein des jüngeren Cob von Nüdingen von Bitburg, etwa 1540, die Renaissance nur als formales Prinzip zu, um weltanschaulich das gute Erbe des Mittelalters wieder aufzunehmen. Ebenso die Grabplatte eines

unbekannten Ritters in Echternach und die Biersdorfer Grabsteine zweier Ritter von Milburg, 1530 und 1550. Aus den Kreisen des Luxemburger Adels stammt auch ein Altar von 1539 in Zerf.

Bild 6: Denkmal Richard von Greiffenklau

Die Lage änderte sich in Trier infolge der Gegenreformation, die unter Jakob von Eltz einsetzte: das gesteigerte religiöse Leben drängte nach erhöhtem Ausdruck. Formalkünstlerisch mußte sie sich selbstverständlich der allgemeinen Strömung der nord- und westdeutschen Kunst

anschließen und ihre Anregungen aus den katholischen Niederlanden beziehen. Ihr führender Meister lebte aber so lange, daß er die trierische Kunst aus der Renaissance ins ausgebildete Frühbarock hineinführen konnte. Das erste Werk des seit 1569 in Trier nachweisbaren Hans Ruprecht Hoffmann, die Domkanzel, folgt noch ganz der Art der Antwerpener Spätrenaissance. An dem Dreifaltigkeits- und dem Johannesaltar des Domes, die in den 80er Jahren entstanden, geraten die Körper bereits in stärkere Bewegung; sein schöner Trierer Marktbrunnen von 1595 verbindet den Anfangsstil mit dem der Domaltäre zusammen. Die letztere Richtung schreitet voran; bei seinem Schlußwerk, dem Grabaltar des Erzbischofs Lothar von Metternich im Dom, ist 1614 das volle Frühbarock erreicht. — Soweit bildet der kurtrierische Hofbildhauer eine vollkommene Parallele zu den Kern, zu Degler und zu Junker. Aus der allgemeinen Reihe tritt er aber heraus durch sein eigenartiges Porträtiertalent. Die knienden Grabfiguren der Erzbischöfe Jakob von Eltz, Johann von Schonenburg und Lothar von Metternich bieten an Menschenschilderung mehr als Kranachs Gemälde. (B. 7—8.)

Innerhalb seiner Werkstatt, deren Erzeugnisse auch weit in der Umgebung verbreitet sind, erscheinen als einigermaßen selbständige Mitarbeiter des Meisters Sohn Henrich Hoffmann und der Gehilfe Johannes Manternach. Ersterem verdankt die Pfarrkirche in Bernkastel ihr schönes Heilig-Grab, an dem die barocke Zeitstimmung zu spätgotisch anmutigem Faltengeriesel vordringt. Manternachs Arbeiten, etwa die Altäre in Kernscheid und Zeltingen, bleiben zum Teil unter den von Hoffmann am Ende erreichten Grade gotisch erregter Züge zurück. Später aber schreitet er bis zu restloser Auflösung des architektonischen Gerüstes in ein wirres Geflimmer vor; sein prächtiger Wallfahrtsaltar in Beurig ist das Hauptwerk dieser Stufe. Darüber hinaus kommt er zum Wulst- und Knorpelstil, den er in einem zweiten Altar von Beurig, 1632, noch steigert. Im Figürlichen bleibt jede Entwicklung bei ihm aus, und damit bezeichnet er das Schicksal der trierischen Figurenplastik im 30jährigen Kriege: Während man auf ornamentalem Gebiete den Wulststil steigert, wird die Figurenbildnerei steif. Mit reichen Mitteln, aber ohne Schwung und Seele errichtet, sind die betrübendsten Zeugen dieser Stufe der Allmachersche Altar in der Sebastianuskapelle der Pfarrkirche zu Bernkastel, 1632, und der Rodenfeldaltar in St. Matthias. Die Hoffmannsche Schule war also gegen 1640 vollkommen erstarrt.

Zu demselben Ende kam Saarbrücken. Da die Grafen 1569 evangelisch geworden waren, fehlten hier die plastischen Aufträge religiösen Inhaltes. Ein starker Antrieb aber kam aus dynastischem Emp-

finden her, als Graf Ludwig im Jahre 1601 alle Gebiete der Seitenlinien des Hauses Nassau in seiner Hand vereinigte und Saarbrücken zur Hauptresidenz machte. In St. Arnual ließ er in schnellem Aufeinander Denkmäler für eine Reihe seiner Vorgänger errichten. Leider befolgten sie den erstarrten Florisstil. Eins der ebenfalls in St. Arnual befindlichen Beamtendenkmäler, das des Oberamtmanns von Hagen, 1622, mildert diesen durch lebendigere Haltung der Hauptfigur. Bei dem für Saar-

Bild 7: Domkanzel

brücken besonders schrecklichen Leiden des 30jährigen Krieges war auch an der Saar in der St. Arnualer Grabreihe auf ein Jahrhundert zu Ende.

Regsam und glücklich aber war hier die Baukunst gewesen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte die Ottweiler Linie der Grafen von Saarbrücken das einzige große Wasserschloß des ganzen trierischen Gebietes errichtet; durch Zwerghäuser und durch Holzgalerien im quadratischen Innenhof hatte es sich, dicht an der Grenze des französischen Einflusses, als stilistisch deutsch erwiesen. Dieselbe Richtung vertreten jetzt noch 6 jüngere Bürgerhäuser mit geschweiften Giebeln an der Nordseite des Marktplatzes in Ottweiler. Durch breites Hinlagern der Giebel-

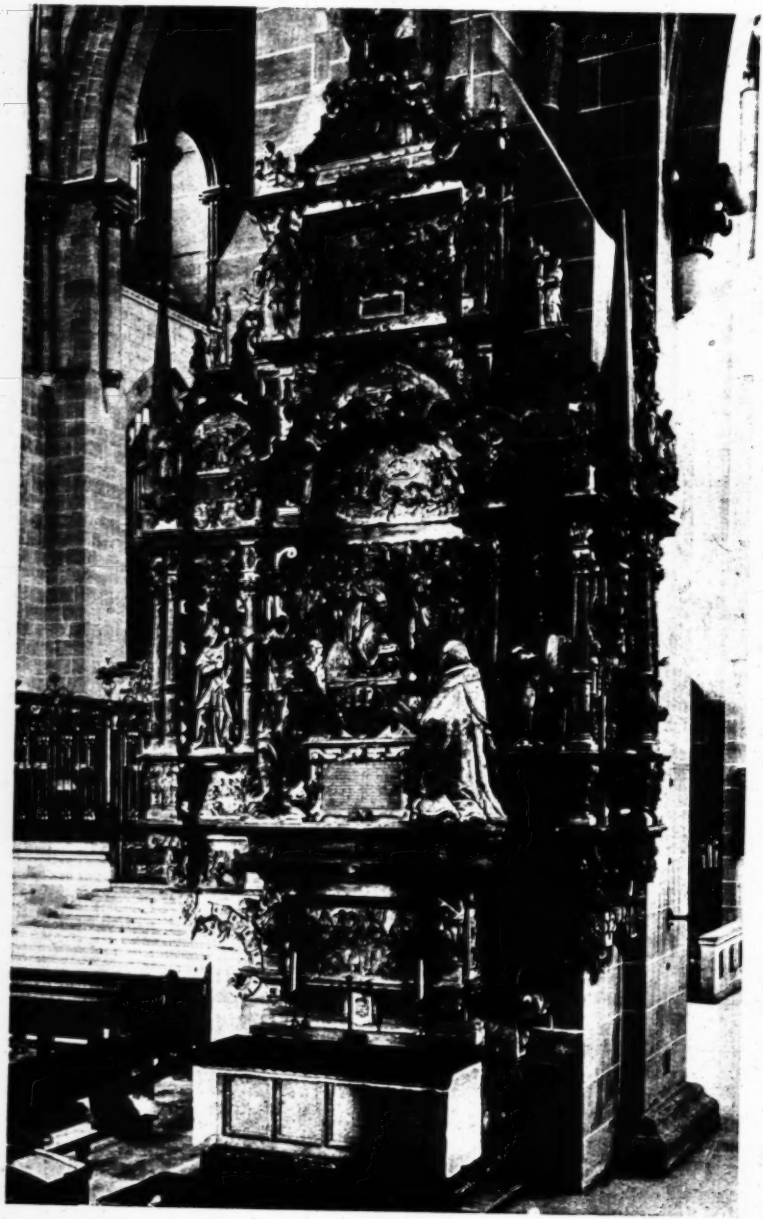


Bild 7a: Grabaltar Lothar von Metternich

Bild 8: Grabstatue Jakob von Eltz (Dommuseum)

linien zeigen sie gegenüber den sonst gleichgearteten Bürgerbauten Triers eine durch lothringische Baugewohnheiten hervorgerufene Sonderart. Rein deutsch sind ferner die leider verwahrlosten Reste der Befestigungswerke in dem alten Berus, wo seit dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts eine Nebenlinie der kurtrierischen Familie Metternich saß. Auch das Hauptwerk der Gegend, das zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf dem Burgfelsen von Saarbrücken errichtete neue Residenzschloß des Grafen Ludwig hat deutsche Zwerghäuser und Spitzgiebel.

In Trier hatte die Baukunst der Renaissance einen früheren Beginn und trotz des Dreißigjährigen Krieges ein längeres Fortleben. Ihr erstes und wohl auch schönstes Werk, nach dem oben über die Bildnerei gesagten selbstverständlich im Dombereich gelegen, war die im Jahre 1824 leider zerstörte Kurie Metzenhausen. Von da ab brachte sie es, soweit bekannt, nur zu dekorativen Teilen an Wohnbauten, immer verbunden mit der selbstverständlichen gotischen Grundform. Das Portal am jetzigen Pfarrhause von St. Laurentius, die Fensterstürze einer Schmiede in der Simeonstraße und die Fenster des der Maximinabtei gehörigen Hauses Fetzenreich in der Sichelstraße sind die am leichtesten erreichbaren Proben. Zu einem rein italienischen Bau kam es im 16. Jahrhundert nie. Erst recht nicht nach der Ausbildung des deutschen Barock. Das schon erwähnte Rathaus in Bernkastel ist bei allen Renaissanceformen seiner Einzelheiten eine Wiederholung des deutschen Giebelhauses mit offener Säulenhalle im Erd- und mit Erker im Obergeschoß. Als im Jahre 1612 Kurfürst Lothar von Metternich das alte Residenzschloß niederlegte, erfolgte der große Neubau ähnlich wie der des Saarbrücker Grafenschlosses, in massiger, aber von Zwerghäusern gebrochener Silhouette. Es wäre nicht zu verwundern, wenn urkundliche Entdeckungen den Bau, der stark an das Aschaffenburger Schloß erinnert, in die Nähe Ridingers weisen würden. Noch klarer sind die Beziehungen zu Aschaffenburg bei dem Kollegienbau, den Jesuiten gleichzeitig mit dem Trierer Schloß in der Jesuitenstraße aufführten. Die künstlerische Verbindung mit dem Mittelrhein dauert also fort.

VII. Hochbarock.

Das Hochbarock konnte in Trier verhältnismäßig früh einsetzen: Der Staat erhielt in Erzbischof Karl Kaspar von der Leyen einen als Wirtschaftler und Verwaltungsmann gleich hervorragenden Herrscher, der außerdem gerade für Kunstzwecke die großen Privatmittel seiner Familie übermäßig gerne einsetzte. Die Baukunst kam vorerst nur in weniger umfangreichen Leistungen zu Worte. Selbstverständlich frei von

westlichen Einflüssen, zeigen diese aber auch keine Spuren der jetzt fast allgemein eingreifenden Italiener. Das Vorhaus der Dompropstei in Trier hat die in Mainz vorkommende Form mit großem erhöhtem Mittelteil; die Ornamentik zeigt das Fortleben des Knorpelstils. Das sogenannte Rote Haus von 1694 vermischt bei durchaus gotischer Grundform italienische Renaissance mit ausgehendem Knorpelstil. Sein Architekt, Stubeler, ist einer der zahllosen aus den „grauen Bünden" in ganz Deutschland einwandernden Bauleute, deren Namen jetzt auch das Zunftbuch der Trierer Steinmetzgilde füllen. Ein Italiener schafft im Dom die üppige Stuckdecke der romanischen Westapsis. Von anderer Hand, aber aus derselben Richtung ist das von dem Kurfürsten seinem unglücklichen Vorgänger errichtete Denkmal an der Nordwand des Domes.

Karl Kaspars Nachfolger, Johann Hugo von Orsbeck (1676—1711), erlebte noch die Zeiten, wo nach den Reunionskriegen der Wohlstand seines Landes sich von neuem hob. Für die Ausführung des sofort einsetzenden künstlerischen Bedürfnisses stand nunmehr wieder ein selbständiges Hochbarock zur Verfügung; trotzdem aber arbeitete im Kirchenbau posthume Gotik weiter. Hofbaumeister Ravenstein erbaute die Pfarrkirche zu Wittlich, deren basilikaler Querschnitt rein gotische Proportionen hat, sogar mit spitzen Arkadenbögen und mit Strebepfeilern am polygonen Chor. Ravensteins Nachfolger, Judas, gab 1720 der neuen Prümer Abteikirche dieselben gotischen Konstruktionen und sogar ein Kreuzrippengewölbe. In St. Matthias imitierte man unter einer neuen Empore der Kirche das spätgotische Gewölbe der Schiffe. Und als die Abtei St. Maximin durch die französische Zerstörung ihrer bisherigen großen Kirche zu einem Neubau zu schreiten genötigt war, erhielt dieser etwa 1715 das Aussehen einer neugotischen Kirche von etwa 1880. Vornehme Bauten von rein barockem Empfinden sind selten. So die Schatzkammer am Dom von 1700, die St. Ivo in Rom nachahmt. Auf alten und neuen Türmen in der Stadt oder Umgebung wurden Helme aufgebracht, die in ihrer barocken Abwechselung von übereinanderstehenden Kuppeln und Galerien auf lange Zeit das Bild der Landschaft beherrschten. An der Welschnonnenkirche zu Trier und am Turm der Wittlicher Pfarrkirche hat die Romantik des 19. Jahrhunderts uns einige von ihnen übrig gelassen. Das Trierer Hochbarock schließt mit der Kunst des Augustiner-Ordensbruders Walter. In pompösen Aufbauten aus schwerschattenden Architekturen mit saftigem Akantuslaubwerk schuf er Portal- und Altarbauten, so das Gangolfsportal am Markt.

Als Zusammenfassung der verschiedenen Richtungen im Trierer Hochbarock kann der Umbau des Domes gelten, den Judas nach einem

Brande von 1717 vornahm. Der Liebe seiner Zeit zu weitem Raum und Licht nachgebend, schuf er den Bau zu einer Querschiffkirche um und gab den Osttürmen Aufsätze der oben geschilderten Art; den altertümelnden Neigungen der Zeit huldigte er aber, indem er den Gewölben des neuen Querschiffes die großen und kleinen Formen der vorhandenen gotischen Gewölbe gab.

Die hochbarocke Plastik Triers ist ringegen einheitlich. Der stilistische Entwicklungsgang zeigt den allmählichen Aufstieg des Landes von Nachahmung des Fremden zu selbständiger Übung; in bezeichnender Parallele verläuft ebenso das allgemein geistige und das wirtschaftliche Leben: Es waren erst die Jahre nach 1700, in denen eine religiöse Reformtätigkeit der Kurfürsten durchdrang und in denen die Verheerungen der Religionskriege überwunden waren. Die Quellen dieser plastischen Tätigkeit lagen, wie es für Trier nun nicht mehr anders zu erwarten war, im mittelrheinischen Gebiet. Johann Fröhlicher aus Frankfurt schuf kurz vor 1700 den altarähnlichen Marmoraufbau in der Apsis des Domes; fürs Auge gab er damit dem ganzen Raum einen entschiedeneren Zug nach Osten. Der selbständiger arbeitende Stil des beginnenden 18. Jahrhunderts liebt Stärke und gedrungene Schwere bei einem etwas düsteren Pathos. Sowohl die Architekturen der Altäre, wie die Plastiken sind hiervon bestimmt. Die Seitenaltäre in Clausen, der Hochaltar in Welschnonnen (Trier) und der in Zerf können als Proben dienen.

In dem ärmeren und kleinen Saarbrücker Lande dauerte die künstlerische Unfruchtbarkeit nach dem Dreißigjährigen Kriege bis fast ans Ende des Jahrhunderts. Die dann einsetzende Tätigkeit hatte, genau wie im Kurstaat, zunächst eine Zeit unsicheren Schwankens und Heranholens verschiedener auswärtiger Kräfte durchzumachen. Der französische Architekt de Motte, der von 1690 ab das verfallene Residenzschloß erneuerte, paßte sich in Erinnerung an den früheren Bau stark den deutschen Grundformen an, gab seine Details, soweit wir aus den erhaltenen Plänen sehen können, aber klassizistisch französisch. Vier gewaltige Grabdenkmäler, die um 1700 in der Saarbrücker Schloßkirche errichtet wurden, vertreten die Kühle und Ruhe Frankreichs. Coraille's Denkmal für den Grafen Gustav Adolf und seine Gemahlin Eleonore ist für unser Gebiet in der Plastik dasselbe, was das Mittelportal von St. Matthias in der Baukunst bedeutet.

VIII. Spätbarock und Frühklassizismus.

In dem ganzen Gebiet, das uns beschäftigt, hatte die hochbarocke Kunst sich stark auf die Hauptstädte konzentriert. Bei Beginn des Spätbarock aber waren nach allseitiger Überwindung der Kriegs-